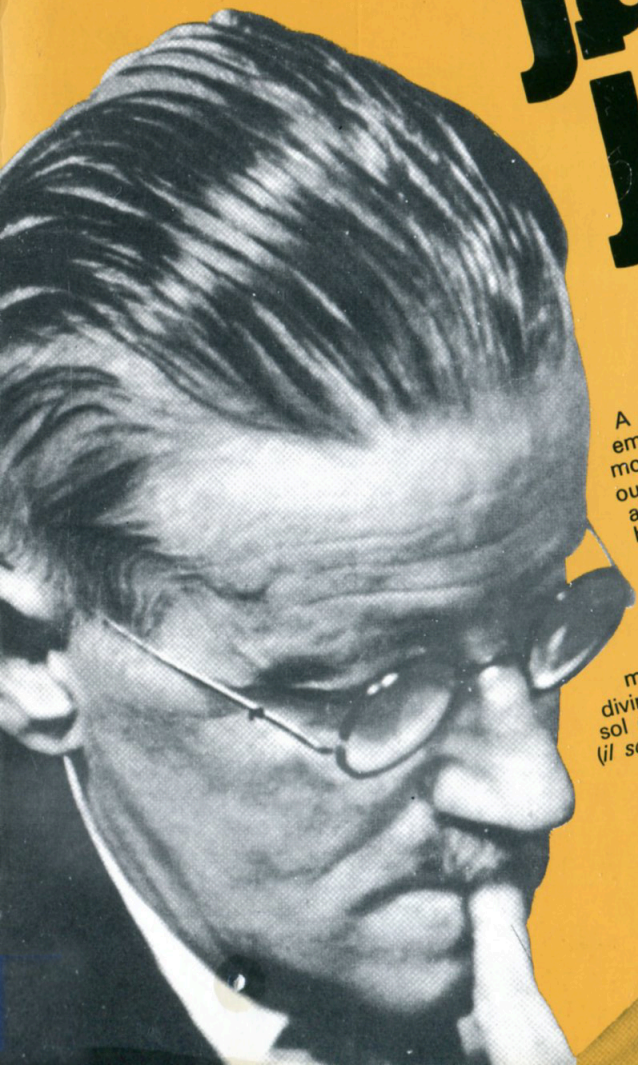
José Maria Valverde

# conhecer james joyce e a sua obra

A minha fé política diz-se em três palavras. As monarquias, constitucionais ou não, tenho-lhes asco. As repúblicas, burguesas ou democráticas, tenho-lhes asco. Os reis são saltimbancos. As repúblicas foram esmagadas. [....] Que resta? Podemos desejar a monarquia por direito divino? Acreditas no sol do porvir? (*il sole dell'avenire* = socialismo).

ULISSEIA

CONHECER

JOYCE
e a sua obra

*Título original*
CONOCER JOYCE Y SU OBRA


*Tradução de*
João Maia

*Capa de*
Luiz Duran



Composto e impresso
na Tipografia Lousanense

JOSÉ M.ª VALVERDE

# conhecer james joyce

## e a sua obra

EDITORA ULISSEIA

## CRONOLOGIA

1882 — (2 de Fevereiro). Nasce James Augustin Joyce, em Rathgar (Dublin). Os Invencíveis — nacionalistas irlandeses — matam Lord Cavendish.

1885 — Nasce Stanislaus Joyce, o «anjo-da-guarda de seu irmão». Parnell, líder nacionalista irlandês, triunfalmente reeleito deputado.

1886 — O projecto de autonomia irlandesa repelido pela Câmara dos Comuns.

1887 — Publicam-se *Les Lauriers Sont Coupés*, de Edouard Dujardin.

1888 — Joyce ingressa no Colégio Clongowes.

1890 — Parnell afastado da vida política.

1891 — Morre Parnell; o pequeno Joyce escreve uma obra em sua homenagem. Prematuramente reformado, o pai de Joyce retira Joyce e Stanislaus de Clongowes, fazendo-os ingressar numa escola mais barata.

1892 — Novo projecto de autonomia repelido pelos Lordes.

1893 — Joyce entra no Colégio Belvedere (Jesuítas).

1894 — Viagem a Cork com seu pai.

1898 — Ingressa na universidade.

1899 — Primeiras estreias teatrais do ressurgimento literário irlandês.

1900 — Joyce publica um artigo sobre Ibsen e anota «epifanias».
1901 — Carteia-se com Ibsen. Morre o seu irmão George.
1902 — Joyce sai graduado com o BA universitário. Vai a Londres e a Paris.
1903 — Regressa de Paris porque lhe morre a mãe. Começa a escrever *Gente de Dublin.*
1904 — Publica poesias em revistas. Os editores não aceitam o seu primeiro «Retrato do Artista» (muito breve). Faz conhecimento com Nora Barnacle e em Outubro abala com ela para Zurique e para Pola.
1905 — Ensina na Berlitz School de Trieste. Nasce o seu filho Giorgio.
1906 — Põe de lado *Stephen, o Herói* e projecta o *Retrato do Artista Quando Jovem.* Trabalha uns meses em Roma. Primeira ideia de *Ulisses.*
1907 — Publica *Música de Câmara.* Regressa a Trieste. Nasce Lucia. Termina «Os Mortos», última novela de *Gente de Dublin.*
1909 — Traduz para italiano Synge e Yeats. Faz duas viagens à Irlanda.
1910 — Esforços inúteis para publicar *Gente de Dublin.* Morre Eduardo VII.
1911 — Os Comuns aceitam a autonomia irlandesa; os Lordes repelem-na.
1912 — Última viagem de Joyce à Irlanda. Carta de Ezra Pound.
1913 — Ensina na Escola Revoltella. Escreve *Giacomo Joyce.*
1914 — Publica *Gente de Dublin,* termina o *Retrato* — publicado em revista, entregando a colaboração de cada número à medida que iam saindo —, trabalha em *Exilados,* começa *Ulisses.* I Guerra Mundial.
1915 — Em Zurique como refugiado de guerra. Acaba *Exilados.*
1916 — Execução dos revoltados irlandeses rebelados.



1917 — Publica em livro o *Retrato.* Revolução Russa. Triunfo do Sinn Fein na Irlanda.
1918 — Publica *Exilados;* primeiros capítulos de *Ulisses* em revista. Fim da guerra. A Irlanda é república sob a presidência de De Valera.
1919 — Regressa a Trieste (agora italiana).
1920 — Instala-se em Paris. Conhece Pound, Valéry Larbaud, etc. A Irlanda é Dominion dentro da Commonwealth britânica.
1921 — Termina *Ulisses.* De Valera pede a plena independência irlandesa.
1922 — (2 de Fevereiro) Publicação de *Ulisses.* Verão em Sussex; primeira ideia de *Finnegans Wake.* Irlanda «Estado livre».
1923 — Começa *Finnegans Wake* (como *Obra em Marcha*).
1924 — Publica fragmentos de *Obra em Marcha.* Dá a conhecer Svevo. Vem a lume o livro de H. Gorman *J. J., Os Seus Primeiros Quarenta Anos.*
1925 — Estreia de *Exilados.*
1926 — Edição pirata de *Ulisses* nos Estados Unidos.
1927 — Poesia *(Pomes Penyeach).* Tradução alemã de *Ulisses.*
1928 — Publica «Anna Livia Plurabelle» (parte de *Obra em Marcha*).
1929 — Publica «Tales Told of Shem and Shaun» (de *Obra em Marcha*). Aparece a colecção de ensaios sobre *Obra em Marcha, Our Examination etc.,* por Samuel Beckett e outros.
1930 — Publica «Haveth Childers Everywhere» (de *Obra em Marcha*). Operação aos olhos em Zurique. Casamento de Giorgio. Encarrega Gorman de lhe escrever a biografia.
1931 — Morre-lhe a mãe. Casamento oficial com Nora. Em Londres com Lucia.
1932 — Lucia piora. Nasce o neto Stephen.
1933 — Autorizado *Ulisses* nos Estados Unidos.
1936 — *Collected Poems.*

1939 — Publica *Finnegans Wake.* II Guerra Mundial.
1940 — Foge perante o avanço alemão. De Paris a Zurique.
1941 — (13 de Janeiro). Morte de James Joyce.
1944 — Publica-se *Stephen, o Herói.*



## JAMES JOYCE E A REVOLUÇÃO LINGUÍSTICA

***As pessoas pareciam-lhe estranhamente ignorantes do valor das palavras que usavam tão garrulamente.***

**(J. J. Stephen, p. 32; Jonathan Cape, Londres, 1944.)**

A obra de James Joyce culmina em *Ulisses* — é o facto mais alto na experiência da literatura narrativa moderna. É evidente que os primeiros vinte e cinco anos do nosso século representaram em todos os aspectos da cultura e da sociedade uma revolução radical que pôs em questão os alicerces sobre que tinha vivido a mente humana há milénios a esta parte: a revolução joyceana, pelo que tange à narrativa, desempenhou um papel equivalente à da relatividade na física, à do cubismo e do não figurativismo na pintura, à do funcionalismo na arquitectura, à do vanguardismo na poesia, à do comunismo em política. Não faltaria quem esperasse o acrescento: à da psicanálise; mas a psicanálise não chega a adquirir a sua plena potencialidade enquanto se não combinar com a revolução mental comum a todas as dimensões linguísticas da vida mental, quer dizer, com a tomada de consciência de que o pensamento está consubstanciado com a fala. Pois é essa observação

de Pero Grulho que faz mudar a situação, tanto da literatura — poesia e narrativa — como da filosofia — desde Russell e Wittgenstein —, ao mesmo tempo que se apresenta como disciplina própria a linguística como tal desde Saussure. Consequências mais tardias serão o impacte sobre a psicanálise —Lacan — e, passando a outra perspectiva, a destruição da teologia e da «cultura cristã», até deixar a opção da fé na sua desnudez original.

Com efeito, o que acontece na obra de Joyce é que o papel de protagonista é assumido, não por qualquer personagem interessante, mas por um homem qualquer que nos mostra que o homem é o «animal falante», o ser feito de linguagem; linguagem que ele não criou, mas que vai à sua frente, agitando-o sem descanso, impedindo-o de estar só, pelo facto de lhe conceder existência tão-só porque herda e usa a linguagem e a transmite depois aos vindouros. Tal é a nossa realidade modesta e fecunda ao mesmo tempo: durante milénios os homens tinham dado por suposto que as ideias e os pensamentos estavam «aí», «antes», e que depois recorríamos às palavras como envoltura para os passarmos aos outros, sofrendo neste processo uma lamentável diminuição na riqueza do intuído. (Poder-se-ia dizer, embora a ninguém tivesse ocorrido, porque faltava a consciência linguística precisa para que ocorresse, que o pensamento era o Éden original e a linguagem a situação de castigo e desterro após a queda no pecado.) A vida intelectual, sobretudo a filosofia, foi durante milénios um intento de nos libertarmos da linguagem ou de a ignorar, fazendo alvo a umas grandes ideias ultraterrenas e rogando ao leitor — como disse Berkeley — que se abrisse à compreensão, «deixando de lado as palavras». É no Romantismo que amanhece a consciência da linguagem e, portanto, da realidade do homem; Wilhelm von Humboldt é o primeiro a dizer claramente que o pensamento só existe mediante a linguagem, encarnado nela, e precisamente enquanto sistema de articulação de um grupo de sons deter-



minados e de umas regras do jogo gramatical, que podem mudar quase totalmente de idioma para idioma. Nietzsche, sem ter lido Humboldt, intui por igual essa nossa realidade, mas para se rebelar donairosamente diante dela, posto saiba muito bem que a rebelião é impossível: «Temos de deixar de pensar se recusamos fazê-lo no cárcere da linguagem; mas não podemos ir para além da dúvida que pergunta se o limite que vemos é realmente um limite.»

O crescimento da consciência linguística, na filosofia, progride de modo subterrâneo, quase inconsciente; ainda na 2.ª década do nosso século, Russell e Wittgenstein sentem o desvairo do pensamento que queria seguir o «seguro caminho da ciência», alvo das ambições de Kant, mas que de facto não é mais que «palavras, palavras, palavras» — a leitura de Hamlet. Wittgenstein acabará por preferir o silêncio — durante alguns lustros — mas Russell insiste em desprezar, por ser mais novo, a linguagem real, comparando-a com modelos de linguagem «boa» — que, isso é verdade, não serviriam para contar nada, nem sequer para falar em geral. Quando estes dois filósofos estão já tratando de combater e de «curar» a linguagem, ainda se não publicou o *Curso* de Saussure (1916), que virá a ser o grande texto profético para a actual «era da linguagem» — para efeitos culturais, mais definida e definitiva quiçá do que a «era depois de Cristo». Mas eles bacorejam que por aí vai chegar a grande crise da filosofia, com o dilema de ou aceitar ser linguagem — renunciando à primazia do ideal — ou rebelar-se contra a linguagem — limitando-se ao desenvolvimento de formalizações com pretensões a científicas. Volta a cobrar actualidade, traduzida para termos linguísticos, a fábula da pomba que Kant punha diante da sua *Crítica da Razão Pura:* era uma vez uma pomba que, cansada de abrir caminho pelos ares à força de golpes de asa, se pôs a pensar quanto melhor não seria para um voo franco se não houvesse ar. Assim, durante milénios, os filósofos estiveram filosofando, graças às palavras que

os mantinham no voo, com a ingrata convicção de que pensariam melhor se não houvesse linguagem. Mas no nosso século termina a ilusão e o pensador ou cai das nuvens ou aceita — desfruta mesmo — o voo linguístico.

Isto é o que nos deixa ver, como um espelho, a obra de Joyce, ao chegar a *Ulisses;* e a nossa reacção é a de nos sentirmos ridículos ao reconhecermo-nos na mente à deriva do Sr. Bloom, saltando de bojarda em bojarda e de indecência em indecência:

*Hyppocrite lecteur! mon semblable! mon frère!*

E não é que o Sr. Bloom seja especialmente risível; risível é a própria linguagem, o facto de que a nossa mente, apesar de todas as suas pretensões de sublimidade e de objectividade formal, só viva saltando de palavra em palavra como pássaro de ramo em ramo e deixando-se levar em boa medida pelas trivialidades do som desses pequenos ruídos que têm as suas próprias afinidades, as suas rimas, as suas evocações aloucadas. Qualquer uso das palavras é, o fim e ao cabo, «jogo de palavra», chiste e trocadilho; o homem não passa duma graça: a sua própria natureza é cómica; é o movimento quase por inércia, de um silogismo absurdo na lógica do som — e do corpo. A graça humana pode parecer demasiado cruel, ao revelar-se «palavra» o que parecia ser «ideia», mas essa reacção de horror — a linguagem como niilismo — é só própria de quem julgou que o mundo das Ideias é anterior à vida humana. De um ponto de vista mais ingénuo ou mais natural ou mais cristão — mas, ainda há cristãos? —, a consciência linguística, pelo contrário, libertar-nos-ia de uma milenária alienação, devolvendo-nos à aceitação da nossa realidade; não é que o homem esteja no *corpo* e *use* a palavra; antes é corpo e é palavra — para morrer ou para ressuscitar segundo a fé de cada qual. Mas essa realidade linguística que é a nossa, uma vez intuída e aceite, nem nos salva nem nos condena: *ecce homo,* a um tempo sublime e ridículo, falando de Deus



e das matemáticas e contando graçolas verdes, movendo-se nesse sistema que lhe dá acesso a tudo e nada lhe garante («do ar ao ar, como uma rede vazia», para usar o verso de Neruda no arranque de *Macchu Picchu*).

## JAMES JOYCE: ORIGEM E ADOLESCÊNCIA

A obra de James Joyce tem uma unidade autobiográfica que nos manda segui-la na sua ordem cronológica, mas não exclui uma grande variedade de estilos e de formas e mesmo uma tensão constrastada que levará seu tempo a resolver-se: a princípio, Joyce, exaltador da sua própria personalidade, ainda antes de ter feito coisa alguma, contrapõe-se ao Joyce contemplativo e dizente desinteressado que se toma a si mesmo como tema para um auto-retrato (depois, autocaricatura e, ao fim e ao cabo, autópsia da linguagem em si mesma), mas já sem se apaixonar pela sua própria pessoa. A dialéctica da obra joyceana admitiria um enunciado «pseudo-hegeliano»: a «tese» da egolatria juvenil é contabalançada — em antítese — pelo seu instinto de olhar e palavra — *Gente de Dublin* —, para se assumir numa síntese em *Ulisses,* após a qual a linguagem segue adiante sozinha, sem humanidade que a sustente, em estirado jogo de palavras — *Finnegans Wake.*

Em termos menos filosóficos: James Joyce, como quase todos os grandes criadores, pouco compreendeu o que ia a fazer e só compreendeu a meias o que fez na realidade. Nele, o criador havia de lutar primeiro com o rapazelho arrogante *a priori* e, depois, com o pedante engenhoso pro-

penso a prolongar a mera ocorrência verbal depois de esvaziada. Quando se pensa na lacónica e tensa quinta-essência de *Gente de Dublin* seria de desejar uma versão de *Ulisses* aliviada de seus acrescentos a mais — sobretudo do que foi acrescentado ao manuscrito —, mas, ao mesmo tempo ... não podemos negar que esse lastro é também parte do efeito total, e seria um contra-senso desejar uma versão selecta de uma coisa cuja graça está em dar-nos um material de vida em bruto.

De começo, temos de advertir no que faz de Joyce um artista especialmente difícil para a nossa época e, se Deus lhe não põe cobro — o Deus da palavra e da música —, para o futuro imediato: Joyce foi um grande ouvido — a princípio com uns olhos que captam de vez em quando um instantâneo, uma «epifania» como ele disse; finalmente, já sem olhos. Para nós, que tomamos a literatura como coisa visual — «mental para os olhos mentais», segundo o verso de Jorge Guillén sobre o pano da mesa —, cada vez mais sensíveis e mais desmemoriados ao som verbal, isso quer dizer que Joyce é um escritor de outro tempo. Para o ler não basta a tradução — se não sabemos inglês; teríamos de volver à época em que a linguagem vivia na boca, no ouvido e na lembrança.

Mas comecemos pelo princípio: James Joyce era irlandês, do tempo em que a Irlanda não era uma nação, mas sim um domínio britânico — e por sinal especialmente pobre. A demografia diz-nos a sua história trágica: na primeira metade do século XIX a Irlanda parece destinada a ser o complemento agrícola da industrializada Inglaterra, graças, em parte, à batata, popularizada a partir das Guerras Napoleónicas e que chegou a ser a chave do seu desenvolvimento — em *Ulisses* o Sr. Bloom usa, a modo de amuleto, uma pequena batata enrugada, herança de sua mãe: verdadeiro símbolo do país. Assim, por volta de 1840, o país atinge 8 milhões e meio de habitantes. Mas as pragas que



infestam a batata e, provavelmente, a política inglesa fazem que a população se reduza, morrendo de fome ou emigrando, sobretudo para os Estados Unidos, nos «barcos-ataúdes». Em 1904, segundo o censo citado em *Ulisses*, a população baixou a 5 milhões; mas o mais significativo é que a descida continuará abaixo já dos 3 milhões por volta de 1960. A pequena-burguesia em que nasceu James Joyce, em irremediável decadência, procurava manter as boas formas e as ilusões, refugiando-se no amor, na música e sobretudo no álcool. Toma vulto um movimento independentista, com agitações e mortes, que tem o seu grande herói em Parnell — a figura suprema para o menino Joyce. Mas Parnell, envolvido num processo por adultério, é abandonado pelo clero, cai em 1890 e morre um ano depois. Entretanto, os projectos de autonomia, mesmo quando chegam a ser aprovados pelos Comuns em Londres, são rechaçados tenazmente pela Câmara dos Lordes. Durante a I Grande Guerra Mundial, um sublevação de rebeldes — os Voluntários — é afogada em sangue, e Joyce faz-lhe uma alusão em *Ulisses*. No pós-guerra, De Valera reclama a independência e consegue-se o *Irish Free State*, mas só depois da II Guerra Mundial, em que a Irlanda permanece neutra, é que chega à sua plenitude a separação, inclusivamente cortando os laços com a Commonwealth. James Joyce, mal saído da infância, recusara interessar-se pelo nacionalismo irlandês — «não podemos mudar de nação; mudemos de tema», dirá mais adiante (*Ulisses*, II, 276). Acaso isso faz parte da sua repulsa das raízes familiares — de seu pai e da Igreja Católica, sobretudo. Seu pai caracteriza-o ele no *Retrato do Artista Quando Jovem* desta guisa:

> Estudante de medicina, remador, tenor, actor amador, político de espavento, pequeno terratenente, pequeno arrendador, bom copo, boa pessoa, especialista em graçolas e anedotas, secretário de não sei quem, desempenhando não sei que funções numa des-

tilaria, cobrador de impostos, falido e presentemente enaltecedor de todo o seu passado.

Em *Ulisses*, o velho Simon Dedalus, que tal será o seu nome literário, aparecerá a uma luz especialmente crua, muito embora se engrinalde com a afeição que tem pela música. Em contrapartida, perante a mãe James Joyce conserva sempre uma atitude de arrependimento: em *Stephen, o Herói* (p. 136 e segs. do original inglês), ela aparece como vítima na cena em que o jovem artista lhe declara com brutal franqueza ter perdido a fé religiosa; depois, em Ulisses converte-se num *leitmotiv* a negativa do jovem escritor a ajoelhar-se, a pedido da mãe, junto do leito de morte. (Talvez, sugere um certo biógrafo, ela já tivesse perdido o conhecimento e o gesto seria entendido como rendição diante dos demais; mas Joyce sempre se acusará dessa sua dureza final.)

James Joyce nasceu em 1882, em Rathgar, nas cercanias de Dublin, nesse tempo de decorosa classe média. Três anos mais tarde nasceria o seu irmão Stanislaus, seu companheiro de inquietudes literárias e, ao diante, de aulas em Trieste, onde amiúde teve de ajudar economicamente o seu genial Jim para subsistir com família e tudo. Depois chegaria a haver à roda de dez irmãos; o mais novo dos três varões, George, morreria prematuramente, sendo transformado em Isabel em *Stephen, o Herói* (pp. 168 e segs. no original inglês). Os negócios do Sr. Joyce pai iam de mal a pior e a família mudava-se com frequência para se furtar às dívidas com os senhorios e buscar alojamento mais barato. Mas isso não quebrantava os ânimos do pai, sobretudo no que dizia com falar de política, contagiando o pequeno James, que, na morte de Parnell, escreve um poema de que se não conserva mais que o título, o qual, para um menino de 11 anos, surpreende pelo que tem de pedante: «*Et tu*, Healy!» (Healy era o político que atraiçoou



Parnell: assim comparado ao Bruto que matou Júlio César.) Aos 6 anos tinha entrado para o Colégio dos Jesuítas de Clongowes, onde, no crisma, trocou o seu segundo nome (Augustin) pelo de Luís Gonzaga (Aloysius). Por falta de meios, o pai de Joyce teve de o passar para uma escola gratuita — protestante —, até que o bondoso P.[e] Conmee, que aparece em *Ulisses* (cap. [10]), o fez ingressar grátis noutro colégio jesuítico, o de Belvedere. Adiante aludiremos a como a obra joyceana é, curiosamente, a grande aportação da Companhia de Jesus à grande literatura criativa, e não só negativamente, por reacção de certos aspectos da sua moral, mas também positivamente, como disciplina intelectual e como técnica de exame psicológico. É também ali que tem início a sua entrega ao saber linguístico: além do latim e do francês, um padre italiano — o P.[e] Ghezzi, chamado Artifoni em *Stephen, o Herói* — ensina-lhe a sua língua até o volver capaz de conversar e discutir sobre D'Annunzio — sem a Joyce lhe passar pela cabeça que, um dia, instalado em Trieste, seria essa a língua em que falaria com seus filhos, e depois, trasladado a França, nas desesperadas conversas com que procurou remédio à progressiva demência da sua filha Lucia.

Em 1898, James Joyce, brilhante, posto que algo extravagante, aluno dos jesuítas de Belvedere, é admitido na instituição católica da Universidade de Dublin, University College, onde tinha ensinado o grande convertido Newman — cuja prosa é para Joyce a melhor prosa inglesa —, assim como o poeta jesuíta Hopkins, se bem que nesse tempo ninguém soubesse que ele era poeta. Naquela altura há um renascimento literário irlandês, ainda que a língua irlandesa se estude somente num vão esforço de impedir o seu ocaso, e os escritores lançam mão do inglês: Lady Gregory, sobretudo, promove um ressurgimento do teatro irlandês, que encontra figuras tão importantes como Yeats, — e mais adiante todo o movimento que vai até O'Casey; para já não falar de alguma grande figura que se traslada

a Londres, como é o caso de G. B. Shaw. Joyce não participa nesse espírito nacionalista: as suas miras são mais universais, e empeceu-lhe um deus, Ibsen, a quem dedica o seu primeiro artigo — publicado nada menos que numa revista de Londres. Em 1900, aparecido esse artigo, lê uma conferência no seu *college*, onde expõe a sua estética rebelde, ibseniana e tomista ao mesmo tempo — a conferência e o seu êxito escasso estão detalhadamente contados em *Stephen, o Herói:* é possível que por esse tempo começasse Joyce a escrever essa magna autobiografia quase ao mesmo tempo que a ia vivendo. Não sabemos; só se conservou uma parte desse vasto projecto que, a julgar pelo que resta, poderia ter chegado a um milhar de páginas, só para os seus primeiros 22 anos de vida. Mas, como dissemos, ao lado da sua juvenil egolatria ou vingança literária, há em Joyce uma entrega ao êxtase da contemplação e da expressão: desde 1900 a 1903 anota num caderno o que chama «epifanias», instantâneos de olhar e palavra. Em *Ulisses* [3] lembra-se disso sardonicamente:

> Lembras-te das tuas epifanias em folhas verdes ovaladas, profundamente profundas, cópias para enviar, se morresses, a todas as bibliotecas do mundo, incluída Alexandria? Alguém as tinha que ler ao cabo de uns tantos milénios, algum mahamanvantara (p. 121).

Achado e publicado o caderno em 1956, damos conta delas em obras posteriores; por exemplo, em *Stephen, o Herói* (p. 216 do original inglês), esta, transcrita quase literalmente, serve para explicar, de seguida, o seu sentido:

> Stephen, ao passar em sua busca, ouviu o seguinte fragmento de colóquio, recebendo uma impressão bastante aguda que lhe ia afectar muito gravemente a sensibilidade:
>
> A menina *(modulando discretamente)* — ... Ah, sim ... estive ... na ... ca ... pela ...
>
> O jovem cavalheiro *(quase inaudível):* ... Eu... ... *(outra vez quase inaudível)* ... eu ...
>
> A menina *(suavemente)* — Ah, ... mas o senhor ... é ... muito ... maroto ...
>
> Esta trivialidade fê-lo pensar em coleccionar diversos momentos assim num livro de epifanias. Por epifania entendia uma súbita manifestação espiritual, quer na vulgaridade de linguagem e gesto, quer numa fase memorável da própria mente. Julgava que pertencia ao homem de letras registar essas epifanias com extremo cuidado, visto que elas mesmas são os momentos mais delicados e evanescentes. Disse a Cranly que o relógio da Estação Marítima era capaz de uma epifania. Cranly interrogou a inescrutável esfera da Estação Marítima, com rosto não menos inescrutável:
>
> — Sim — disse Stephen. — Passarei uma e outra vez, aludirei a ele, captarei um pouco dele. É só um artigo no mobiliário das ruas de Dublin. Foi então de repente que me entreluziu e soube o que é: epifania.
>
> — O quê?
>
> — Imagina os meus olhares a esse relógio como os tenteios de um olho espiritual que procura ajustar a sua visão a um foco exacto. No momento em que se alcança o foco, o objecto fica epifanizado ...

Da «epifania», James passa ao que, com certa arbitrariedade linguística, chama «epiclese»: um desenvolvimento um pouco mais longo, no mesmo tom de objectividade contemplativa: algo que hoje estaríamos dispostos a classificar como «conto», mas que então só podia ter paralelo nalguns dos mais breves e sóbrios relatos de Tchekov (que Joyce não leu certamente). A ocasião foi o convite para enviar alguma colaboração a *The Irish Homestead (O Lar Irlandês)*, plácida revista cujos leitores ficaram desconcertados ante aquelas simplicíssimas estampas, mas que causavam calafrios, que viriam a ser as primeiras da série

de *Gente de Dublin* (e que eram assinadas com o nome do *alter ego* literário de Joyce, Stephen Daedalus). E, claro, as colaborações logo ficaram por aí.

Estávamos em 1902. Joyce, apesar da sua crise de fé e de «costumes», contada em *Stephen, o Herói* e em *Retrato do Artista Quando Jovem*, não rompe de todo com o seu *college* e obtém o que chamamos a sua «licenciatura» elementar em letras, Bachelor of Arts in Modern Languages. Depois matricula-se em medicina — e não foi uma extravagância, mas um sintoma do espírito de dissecção e de autópsia que se manifesta em *Ulisses* —, mas imediatamente decide a sua ida a Paris a tirar a formação em medicina, e ali chega com vagas promessas de Yeats e de A. Symons, que visitara em Londres, de que poderia escrever recensões para diários ingleses. Fracassa tudo e Joyce tem de pedir dinheiro à sua famélica família para subsistir. A única coisa que faz é ler muito na Biblioteca Sainte Geneviève e visitar algum lugar menos santo: iniciado já pelo P.e Ghezzi no modernismo de D'Annunzio, conhece então o pré-modernismo da *La Tentation de Saint Antoine* e a ambos reúne com o de Oscar Wilde e outros do tempo. Na Primavera de 1903, um telegrama chama-o para o pé de sua mãe, que virá a morrer poucos meses depois, de cancro no fígado.

1904 vai ser o ano decisivo de Joyce, apesar de — como já apontou certo coetâneo — a sua imensa arrogância não apresentar nenhum fundamento. Durante uma temporada, pensa em cultivar a sério a sua bela voz de tenor, com vista a uma carreira profissional; entrementes, dá-lhe nas oiras vagabundear por Dublin com uma gorra de *yachtman* e uns sapatos de ténis, que já foram brancos, em perfeito desacordo com a seriedade da jaqueta ou do jaleco. Compõe alguma poesia, mas o mais decisivo é que fracassa no seu intento de publicar na revista *Dana* — que pretendia ser a grande revista do ressurgimento irlandês — um trabalho de imensa presunção escrito de uma assentada, a 7 de



Janeiro desse ano: *A Portrait of the Artist* (a um tempo *Um Retrato do Artista* e *Auto-retrato*, na linguagem técnica da história da arte). Parece incrível que o homem que escreveu já algumas sóbrias estampas de *Gente de Dublin* e que colecciona as suas «epifanias» como material literário se lance numa espécie de manifesto estético e egolátrico de tão mau gosto no seu estilo. Começa assim:

> Os traços da infância não costumam reproduzir-se comummente no retrato adolescente, pois somos tão caprichosos que não podemos ou não queremos conceber o passado sob nenhum outro aspecto que não seja o seu férreo aspecto de memorial. Sem embargo o passado implica uma fluida sucessão de presentes, o desenvolvimento de uma entidade de que o nosso presente efectivo é só uma fase. O nosso mundo, por sua vez, reconhece o seu conhecimento principalmente pelos caracteres de barba e polegadas de estatura e, na sua maioria, acha-se alienado daqueles seus membros que por meio de alguma arte, por algum processo da mente ainda não catalogado, procuram libertar dos grampos personalizados da matéria aquela que é o seu íntimo individualizante, a primeira relação ou a relação formal das suas partes. Mas para os que são assim, um retrato não é um documento de identificação, antes o diríamos a curva de uma emoção.
>
> O uso da razão, segundo o juízo popular, anda por volta dos sete anos e não é fácil estabelecer a idade exacta em que a sensibilidade natural deste objecto do retrato despertou as ideias de condenação eterna, a necessidade da penitência e a eficácia da oração, etc.

Por sorte, o trabalhito é refugado. Joyce refugia-se na elaboração da sua enorme autobiografia, que pensa intitular *Stephen Hero, Stephen, o Herói*, por sugestão de seu irmão Stanislaus, em alusão à balada *Turpin Hero*. Joyce dirá que essa balada, começada na primeira pessoa para acabar na

terceira, é um bom exemplo do processo de objectivação na literatura; começamos a falar de nós mesmos como uma questão pessoal, para acabar transformando-nos num tema universal, visto de fora. Também por esse tempo escreve Joyce algumas poesias — uma delas, a longa sátira *The Holy Office*, virá a publicá-la a expensas suas depois de abalar de Dublin —; as outras formarão o livrinho *Chamber Music (Música de Câmara)*.

Mas, sobretudo, em Junho desse ano tem lugar o grande facto sentimental na vida de Joyce, quando conhece nas suas andanças pela rua uma criada de hotel, que será daí em diante a sua companheira: Nora Barnacle (e se o nome Nora era ibseniano, disparou num jogo de palavras verdadeiramente joyceano que se apelidara *barnacle*, ou seja, «lapa» e «percebe», bons símbolos da adesão fiel e paciente com que aquela inculta e formosa mulher soube sempre ajudar e apoiar o seu difícil companheiro, cuja obra nunca chegou a entender). A união não se formalizaria com legalidades matrimoniais até 1931: para Joyce, Nora resumia a sua rebelião perante a sociedade, como ele mesmo esclareceu numa das cartas que lhe mandou (20 de Agosto de 1904):

> ... é bom que conheças o meu ânimo na maior parte das coisas. O meu ânimo repele toda a presente ordem social e o cristianismo — o lar, as virtudes reconhecidas, as classes na vida e as doutrinas religiosas. Como poderia eu gostar da ideia de lar? O meu lar foi simplesmente um assunto de classe média, que foi à ruína por hábitos perdulários que herdei. Minha mãe, mataram-na lentamente os maus tratos de meu pai, anos de dificuldades e a franqueza cínica da minha conduta. Quando a olhei de frente estendida no ataúde — uma cara gris, consumida pelo cancro —, compreendi que estava a olhar para o rosto de uma vítima e amaldiçoei o sistema que fizera dela uma vítima. Éramos



> dezassete na família. Os meus irmãos e irmãs não contam nada para mim. Só um dos meus irmãos [Stanislaus] é capaz de me compreender. Há seis anos abandonei a Igreja Católica, votando-lhe o maior ódio. Via que era impossível para mim continuar dentro dela por causa dos impulsos da minha natureza. Declarei-lhe guerra em segredo quando ainda era estudante e recusei aceitar as posições que me oferecia. Por isso me tornei um mendigo, mas não deitei às malvas o meu orgulho. Agora guerreio-a abertamente com os meus escritos e com a parola e com o que vou fazendo. Só posso entrar na ordem social como vagabundo. Comecei a estudar medicina por três vezes, uma direito, outra música. Há uma semana que ando a matutar pôr-me a andar como actor ambulante. Não tive energia para tanto porque não paravas de me puxar pelo braço.

É curioso que o rompimento de Joyce com o catolicismo se desse a nível meramente ético — e mesmo biológico —, e não doutrinal; depois, a partir da época do *Ulisses*, Joyce será friamente neutro perante as coisas católicas e religiosas em geral, prestes a usá-las para efeitos de linguagem e, por um significativo mal-entendido estético e intelectual, dando sempre preferência ao catolicismo, «absurdo coerente», sobre o protestantismo, «absurdo incoerente». Quanto à sua atitude perante a sociedade, Joyce considerou-se inicialmente socialista — num sentido «libertário», quase anarquista; por algum tempo, atento por igual à ideia de um Estado que subvencionasse escritores e artistas. Ainda em 1906, em Trieste, admira Antonio Labriola e apaixona-se por um congresso socialista. Mais adiante, porém, perde todo o interesse pela política. No capítulo [17] de *Ulisses* vê-se, através do seu personagem Bloom, que o seu interesse pelo melhoramento da sociedade resfriou com a triste convicção de que a humanidade estragará tudo com

as suas loucuras, «vaidade de vaidade». Ao começar a I Guerra Mundial, responderá a um amigo italiano, que lhe pergunta a sua opinião:

> A minha fé política diz-se em três palavras. As monarquias, constitucionais ou não, tenho-lhes asco. As repúblicas, burguesas ou democráticas, tenho-lhes asco. Os reis são saltimbancos. As repúblicas foram esmagadas. Desapareceu o poder temporal [do Papa] e já era tempo. Que resta? Podemos desejar a monarquia por direito divino? Acreditas no sol do porvir? (*Il sole dell'avenire* = socialismo).



## JAMES JOYCE: A CAMINHO DA MATURIDADE

(1904-1914)

Na vida de Joyce, o dia 16 de Junho de 1904 ficaria como um dia decisivo: à noite saiu pela primeira vez com Nora a dar um passeio nocturno de namorados, e, em homenagem e lembrança, esta seria a data do dia de *Ulisses*, o *Bloomsday*, como se costuma dizer, colando-lhe o apelido do protagonista, Bloom, e associando-lhe o Dia do Juízo, *Doomsday;* uma data que muitos joyceanos celebram hoje com ritos tais como imitar o pequeno-almoço do Sr. Bloom — um rim de porco com chá e torradas. Mas em *Ulisses* Joyce traslada para essa data, como episódio inicial do livro, alguma coisa que só aconteceu na sua própria vida no mês de Setembro: juntamente com um amigo, o estudante de medicina Oliver St. John Gogarty (Buck Mulligan, em *Ulisses*), e com um estudante inglês interessado na língua e na literatura irlandesa (Trench: Haines, no livro), instalou-se nas cercanias de Dublin, numa das torres chamadas Martello, fortificações cilíndricas construídas em 1804, em número superior a várias centenas, ao longo das costas britânicas, contra eventuais desembarques napoleónicos, e então, um século depois, alugadas ao desbarato a quem lhe desse nas oiras vir morar nelas. Como se vê em *Ulisses* [1], a ideia dos jovens era estabelecer nessa redonda

edificação o *omphalós*, o umbigo de uma gestação cultural, de uma helenização da Irlanda com signo antinacionalista e anticasticista. A convivência só durou uma semana e, como se indica no livro, acabou literalmente a tiros que alvejaram uns tarecos pendurados por sobre a cabeceira de Joyce. Gogarty tornou-se logo famoso como médico e como autor de poesias irreverentes e indecentes; assim a «Balada do Jovial Jesus», que Mulligan recita em *Ulisses* — onde também aparece como traidor a Stephen, deixando-o à intempérie, sem a chave da torre, depois de lutar a murro com ele no episódio aludido indirectamente nos capítulos [15] e [16].

O fim dessa comunidade cultural faz desarvorar Joyce, que abala da Irlanda de qualquer maneira, levando apenas a sua amada. Por um anúncio de um agente, julgou que tinha à sua disposição um emprego para ensinar inglês na Berlitz School de Zurique; ao chegar ali o par que se não despedira da família respectiva, não havia tal emprego, mas encontrou-se na Berlitz School de Pola, cidade adriática então austro-húngara, depois italiana e hoje jugoslava. Pouco depois a sorte melhorou, tendo Joyce passado para a escola homónima em Trieste. Para aí iria também ensinar e fazer-lhe companhia e ajudá-lo o seu irmão Stanislaus e lá mais para diante duas de suas irmãs — «as catolicíssimas» lhes viria ele a chamar. E aí nasceram os seus filhos Giorgio (1905) e Lucia (1907).

A situação económica de Joyce é má e o nascimento de Giorgio vem agravá-la; entrementes, fracassa uma diligência de publicar *Stephen, o Herói*, que ainda não está terminado: uma lenda nunca desmentida pelo próprio Joyce diz-nos que, num acesso de desalento, atirou ao lume o volumoso manuscrito, que foi salvo por Nora antes que as chamas o devorassem. De facto, o que se conservou dele não mostra vestígio algum de queimadura; começa, tirante algum fragmento solto, em pleno capítulo 15 e pára bruscamente no capítulo 26, sem dúvida pouco tempo antes



do momento em que Stephen-James partiria rumo a Paris. O que parece é que James compreendeu que o que levava escrito na bagagem não passava de material em bruto de outro possível livro mais conciso, mais artístico e mais impessoal; o livro que se lança a escrever a partir de 1906, com um título que amplia o do seu fracassado trabalhito de 1904: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, que na tradução espanhola de Alfonso Donado em 1926 se intitulava *El Artista Adolescente* e, cinquenta anos depois e já com o verdadeiro nome do tradutor, Dámaso Alonso, se chama *Retrato del Artista Adolescente* (o sentido, como já se indicou, é o da terminologia técnica da arte, «auto-retrato juvenil», mas havia que conservar o centro de gravidade da expressão no termo «Artista»). O mutilado *Stephen, o Herói* não viria a ser publicado até 1944: na minha própria tradução, no prelo enquanto escrevo estas páginas, pode o leitor comparar os dois retratos juvenis. *Stephen, o Herói*, posto seja um torso mutilado e amiúde baixe da tersura estilística de *Gente de Dublin* ao agitado desalinho expressivo do primeiro *Retrato*, tem um valor próprio, comparado com o segundo *Retrato*, que só de longe a longe é resumo seu. Inclusivamente, há elementos no *Retrato* que não se entendem se não entendermos a *Stephen, o Herói* — como seja o amor por Emma Granly e os ciúmes pelo P.e Moran, obscuramente referidos no final do *Retrato*. Em *Stephen Hero* tudo é mais violento, mas por isso mesmo pode ser mais vivo: já aludimos à conversação em que o herói declara agressivamente a sua mãe que abandonou a fé; também vale a pena assinalar o momento em que interrompe a sua aula de italiano com o P.e Artifoni (Ghezzi) porque viu Emma pela janela, e vai-lhe no encalce em carreira desapoderada:

> — Sabes, Emma, que até mesmo da janela percebia as tuas ondulações dentro do impermeável? Vi uma mulher jovem andando orgulhosamente dentro da

putrefacta cidade. É assim que tu andas e caminhas. Sentes-te orgulhosa de ser jovem e orgulhosa de ser mulher. Olha, sabes o que eu senti quando te vi da janela?

Inútil continuar já que ela forcejava por parecer indiferente. Suas faces ia-as cobrindo um rubor persistente e os olhos brilhavam como pedras preciosas. Olhava fixamente no vago e a sua respiração apressava-se. Haviam parado ao lado um do outro na rua solitária e ele continuava a falar com certo desprendimento ingénuo, tomando as rédeas à sua paixão excitada.

— O que eu sentia era um desejo de te ter nos meus braços; de ter o teu corpo. E também o desejo que tu me apertasses nos teus. Era o que sentia... Então pensei em me deitar a correr atrás de ti para to dizer... Apenas estar uma noite juntos, Emma, e depois dizer-nos adeus de manhã para não voltar-nos a ver nunca mais. Não há nada no mundo como o amor: só os seres humanos são jovens...

Ela procurou desprender o braço e murmurou como se repetisse de cor uma passagem:

— Estás louco, Stephen. (Pp. 202-203 do original inglês.)

O mais curioso, e isso pode-se ver melhor em *Stephen, O Herói* que no *Retrato*, é que esse sentimento libertário, no seu aspecto estético, busque apoio nada menos que no pensamento de S. Tomás de Aquino.

É tão absurdo, escrevia esse revolucionário de coração inflamado, que uma crítica estabelecida sobre homilias proíba as orientações electivas do artista na sua revelação *da beleza* como o seria que um funcionário da polícia proibisse que a soma dos dois lados de qualquer triângulo fosse maior que o terceiro lado. (P. 79.)



Quando Stephen expõe essas teorias ao reitor dos jesuítas, quer este dar cabo delas com as alcunhar, como era de estilo nesse tempo, com o apodo famoso e infame de *l'art pour l'art*. E fica varado de surpresa perante a invocação da autoridade do Doutor Angélico:

— ... Suponho que o reverendo está a aludir à Arte pela Arte.

— Levei apenas à conclusão lógica a definição do belo dada por S. Tomás de Aquino.

— S. Tomás de Aquino?

— *Pulchra sunt quae visa placent*. Parece considerar o belo como o que satisfaz o apetite estético e nada mais; aquilo cuja mera apreensão causa agrado...

— Pois, pois, refere-se ao que é sublime e arrebata o homem para o alto.

— A sua observação aplicar-se-ia à representação de um tabuleiro de cebolas feita por um pintor holandês.

— Nada disso; aquilo que agrada à alma num estado de santificação, à alma que busca o seu bem espiritual.

— A definição aquinatense do bem é uma base insegura de operações: demasiado ampla. A mim quer-me parecer que é quase irónico no seu tratamento dos «apetites».

O Reitor coçou na cabeça com certa dúvida.

— Claro que S. Tomás é uma cabeça extraordinária — murmurou —, o máximo doutor da Igreja; mas está a pedir muita interpretação. Há passagens de S. Tomás que não ocorreria a nenhum cura deitá-las do púlpito abaixo.

— E se eu, como artista, recuso aceitar as precauções que se consideram necessárias para aqueles que estão ainda num estado de estupidez originária?

— Creio que o amigo está a ser sincero, mas dir--lhe-ei apenas isto, como mais velho e como homem de experiência: o culto da beleza é difícil. O esteticismo amiúde começa bem para se despenhar nas mais vis abominações de que ...

— *Ad pulchritudinem tria requiruntur.*

— Isso é uma insídia se faz o ânimo escorregar pouco a pouco para ...

— *Integritas, consonantia, claritas.* Parece-me que nessa teoria há refulgência em vez de perigo. A natureza inteligente vê isso num abrir e fechar de olhos.

— Claro que S. Tomás ...

— Aquino certamente está do lado do artista capaz. Não dou conta que se mencione aí precisão de instrução ou de elevação.

— Ir ao tomismo buscar apoio para o ibsenismo parece-me um paradoxo. Os jovens não raro substituem a convicção pelo paradoxo brilhante. (Pp. 100-101 do original inglês.)

No *Retrato,* o lançar mão de S. Tomás em apoio do formalismo e da liberdade artística resulta menos polémico: o seu interlocutor já não é o Reitor, mas um colega trocista, e Stephen dá-se conta dos limites da sua invocação.

— [...] ainda que um mesmo objecto possa não parecer formoso a toda a gente, todo aquele que admira um objecto belo encontra nele certas relações que lhe dão prazer e coincidem exactamente com as etapas da apreensão estética. Estas relações do sensível visíveis para ti através de uma determinada forma e para mim através de outra distinta, serão, portanto, as qualidades necessárias. E voltemos agora ao nosso antigo amigo S. Tomás de Aquino em demanda de outros dois celamins de sabedoria.

Lynch desatou a rir.



— Para mim é enormemente divertido — disse — ouvir-te citá-lo uma e outra vez como se se tratasse de um camarada fradesco com que te houveras abotoado. Não sei mesmo se não te estarás rindo à sorrelfa.

— Mac Alister — respondeu Stephen — decerto poria à minha teoria estética a alcunha de «tomismo aplicado». Até aqui, até onde se estende este aspecto da filosofia estética, os princípios do aquinatense parecem vir em bons carris. Mas ao chegar aos fenómenos da concepção, gestação e reprodução artísticas, necessito de uma nova terminologia e de uma nova investigação pessoal.

— É natural — disse Lynch. — Ao fim e ao cabo, S. Tomás, em despeito da sua inteligência, não era mais que um fradito como qualquer outro. (P. 249.)

Mas a transformação de *Stephen, o Herói* no *Retrato* será tarefa de quase um decénio. Em 1906, Joyce, aguilhoado pelas necessidades materiais, traslada-se a Roma para trabalhar como tradutor num banco. A experiência é desastrosa: Roma enche-o de asco com sua arqueologia para turistas, e sobretudo o emprego é para ele uma tenaz que o sujeita demasiado. De positivo é que nesse ano lhe entreluz uma nova ideia para uma narração que poderia acrescentar-se a *Gente de Dublin,* sob o título *Ulisses:* será o germe da sua grande obra. Volta, pois, a Trieste, onde reata as suas aulas e as suas turcas tabernárias: como bom dublinês, o vinho é-lhe um refúgio, além de ser elemento da boa mesa, cujos prazeres partilhou com Nora, mulher que comia com os garfos dos heróis de Homero. Mas, da mesma forma que com Nora, Joyce na bebida é monógamo, elegendo um determinado tipo de vinho branco — o vinho tinto parece-lhe «bife liquefeito», enquanto o branco é «electricidade». Mais adiante, quando tiver de trasladar-se a Zurique, escolherá outro vinho branco local, o Feandant de Sion, com vago regosto a mineral metálico — em alemão, *Erz,* que ele pro-

longou em *Erzherzogin,* «arquiduquesa», para fazer um jogo de palavras, em italiano, muito a tom com o *Ulisses: Si, è pipí, ma è pipí di arciduchessa.* O álcool e as reiteradas infecções dentárias começam a atacar os olhos de Joyce; além de que em 1907 provocam um violento acesso de febres reumáticas, ao tempo em que Nora vê chegado o momento de dar à luz o seu segundo filho: a pequena Lucia, que vem ao mundo na camarata de maternidade dos pobres do Hospital de Trieste. Escassa consolação é o facto de nesse mesmo ano ter saído em Londres o volume de versos *Chamber Music* e ter sido discretamente elogiado: ele encontra-o já muito afastado do seu gosto e tê-lo-ia retirado das mãos do editor se não fora o empenho de seu irmão Stanislaus. Mas já no novo estilo que vai a ser o de *Ulisses,* Joyce só alude ao livro mudando-lhe o título: *Chamber (pot) Music, Música de Bacio.*

Algum alívio recebe na altura com a chegada de seu irmão Stanislaus, benemérito salvador da família em muitos momentos difíceis, assim como o crescente prestígio do seu ensino, obtendo aulas particulares para alunos filhos de magnates da localidade. Um deles é o director do diário local *Il Piccolo della Sera,* que o convida a escrever artigos sobre a questão irlandesa, especialmente interessantes para o irredentismo triestino, impaciente sob o domínio «cacânico» — para o dizer com termos de Musil. Aí e em conferências na Universidade e traduzindo Synge e Yeats, Joyce faz brilhar as finuras do seu italiano — também presta ouvido atento ao dialecto local variante do véneto. Mas o mais importante desses alunos particulares — Italo Svevo —, para lhe fazer as devidas honras hemos de vê-lo como primeiro leitor de *Gente de Dublin* e como apreciador do *Retrato,* então na forja.

Com efeito, em 1907, termina James Joyce «Os Mortos», a última e a mais extensa narração de *Gente de Dublin,* que no entanto só se havia de publicar em 1914. Aceitá-lo-á um editor de Londres, mas com muita relutância, porque a sua



simplicidade agravava o medo a tabus moralistas — e também o temor devido a algumas alusões à realeza. Quando impressos uns anos depois, o editor queima a edição inteira sem a pôr à venda. Virão a aparecer depois noutro editor. Para o leitor actual, é quase impossível imaginar que estas transparentes e austeras narrativas pudessem escandalizar quem quer que fosse, não havendo nenhuma cena escandalosa nem ousio de vocabulário: se se topa alguma coisa inconveniente, apenas são alusões que se não confirmam — como seja o relato «Dois Galãs», com seu caso de chulice que só transparece nas últimas linhas. O problema estava sem dúvida na pureza elementar do estilo, objectivo, directo, impessoal, que dá assim uma energia sem limites às fotografias que se vão tirando. Se aparece a típica obsessão joyceana com a linguagem, é só como um toque a despedir centelhas. Assim no último conto, «As Irmãs», com a morte do cura:

> Amiúde ele me dizia: *Já tenho poucos dias neste mundo* e eu pensava que ele falava por falar. Sei agora que ele dizia a verdade. Todas as noites ao levantar os olhos e contemplar a janela dizia entre mim em voz baixa a palavra *parálise.* Sempre me soava estranha nos ouvidos, como a palavra *gnomon* em Euclides e a *simonia* do catecismo. Mas agora soou-me a coisa má e cheia de pecado. Fez-me medo e no entanto desejava observar de perto o seu trabalho maligno. (P. 9.)

Os temas são todos deliberadamente vulgares, deprimentes sem precisão de carregar as tintas, mas por vezes estendendo-se até contornar toda uma triste situação que se estava a ver de longe. Nenhum pesado romancista naturalista teria podido num milhar ou dois de páginas dar-nos tão nitidamente o Dublin dessa época e o perene drama minúsculo das vidas correntes em incidentes fastidiosos, mas reveladores. Quiçá o mais típico seja a «Casa de Hós-

pedes»: aconteceu o mais costumeiro, a filha da patroa teve uma paixoneta com um hóspede, mas tudo veio a desaguar num casamento. A arte está precisamente em dar a evidência e espraiar o que era previsível a todos:

> Polly permaneceu um migalho sentada na beira da cama a chorar. Depois enxugou os olhos e acercou-se do espelho. Molhou a ponta de uma toalha no jarro e refrescou os olhos com água fria. Viu-se de perfil e meteu um gancho do cabelo por cima da orelha. Depois tornou para a cama e sentou-se para o lado dos pés. Pôs-se a olhar para os travesseiros uns momentos e essa visão despertou nela amorosas memórias secretas. Pôs a nuca a descansar no frio ferro da barra e ali ficou sem bulir. Nesse instante, nenhuma perturbação passava à flor do seu rosto.
>
> Ficou à espera, tranquila, quase alegre. Sem alarme, as suas lembranças iam dando lugar às esperanças, a uma visão do futuro. Essa visão e essas lembranças enlaçavam-se tanto que já não viu o travesseiro branco em que tinha os olhos postos nem lhe veio ao pensamento que esperava fosse o que fosse.
>
> Finalmente ouviu sua mãe que a chamava. Levantou-se de um pulo e correu para a escada.
>
> — Polly! Polly!
>
> — Sim, mamã!
>
> — Desce, minha jóia. O senhor Doran quer falar-te.
>
> Só então se lembrou que era por ele que estava à espera. (P. 71.)

Já a penúltima narrativa («Grace», intitulada «A Maior Graça de Deus» na tradução que citámos) tem uma envergadura mais ambiciosa: o empregadito borracho, envolve-o uma piedosa conspiração de amigos para que vá tomar parte nuns exercícios espirituais — com algo do esboço do *Retrato* —; mas é sobretudo no último relato, «Os Mortos», que há um novo voo que requer mais ampla extensão.



Podemos pensar que a pormenorizada descrição de umas festas de Natal familiares são um exercício de objectividade demasiado prolongado, mas o que acontece é que serve de contrapeso e de maior surpresa da acção — dramática e romântica — do que se lhe segue: quando o protagonista chega ao quarto do hotel com sua mulher, abrasado de paixão, ela, por uma melodia da festa, absorve-se na lembrança de um rapaz que a amou e morreu — morreu acaso por ela. Sobre o fundo de neve que vai caindo, a paixão dá lugar à triste contemplação da mulher adormecida — o momento mais directamente lírico de toda a obra joyceana:

> O ar do quarto gelou-lhe o ombro. Estendeu-se com cuidado debaixo dos lençóis e ficou ao lado da sua esposa. Tanto um como outro iam-se convertendo em sombras. Melhor era passar audazmente para o outro mundo no apogeu de uma paixão do que emurchecer consumido funestamente pela vida. Pensou em como a mulher que descansava ao seu lado tinha evocado no seu coração, durante anos, a imagem dos olhos do seu amante no dia em que ele lhe disse que não queria continuar a viver.
>
> Lágrimas generosas encheram os olhos de Gabriel. Nunca tinha sentido aquilo por nenhuma mulher, mas soube que esse pensamento tinha de ser amor. A seus olhos, as lágrimas cresceram na obscuridade parcial do quarto e ele imaginou que via uma figura de homem, jovem, de pé debaixo de uma árvore abatida. Outros vultos se acusavam por igual. A sua alma tinha-se aproximado dessa região onde moram as hostes dos mortos. Estava consciente, mas não podia apreender as suas evasivas e ténues presenças. A sua própria identidade esfumava-se num mundo impalpável e gris: o sólido mundo em que estes mortos se criaram e viveram dissolvia-se consumindo-se.

Leves toques na vidraça fizeram-no voltar para a janela. Estava de novo a nevar... (Pp. 231-232.)

Joyce, ao terminar este relato, em Trieste, leu-o ao seu mais importante aluno particular, o engenheiro Ettore Schmitz, e a sua mulher, Livia. Esta, emocionada, sem palavras, levantou-se e foi buscar uma rosa para Joyce: algum dia, a sua cabeleira se havia de converter na corrente do Liffey na imaginação de Joyce e ela mesmo se transformaria em Anna Livia Plurabelle, de *Finnegans Wake*. Mas não haveria motivos para que — como escreveu Joyce ao marido — este empunhasse por ciúme alguma arma: tudo entrava numa comunidade espiritual e literária entre os três. Com efeito, Schmitz, proprietário de uma grande empresa de pinturas navais, era homem de letras e, ao reconhecer nas aulas o talento do seu *mercante di gerundi*, confiou-lhe que já tinha publicado, havia tempo, dois romances que não tinham tido eco algum, *Una Vita* e *Senilità*, com o pseudónimo — como o leitor já terá caído na conta — de Italo Svevo. Joyce, quando os leu, citou-lhe de memória algumas passagens, afirmando que nem mesmo Anatole France os tornaria melhores e deu-lhe a ler outra vez, com o pudico pretexto de que servissem de exercício de inglês, os seus próprios escritos. Svevo, então, sob a aparência de exercício escolar e num inglês levemente empenado, redigiu uma admirável análise crítica. Mais adiante, Joyce arrancaria Svevo da sua tumba literária e dar-lhe-ia azo de ser famoso na França e na Itália: mas nada igualava a dignidade daqueles dois escritores semidesconhecidos reconhecendo mutuamente a genialidade respectiva, e isso dentro de uma mesura analítica digna da melhor crítica professional.

Em 1909, Joyce faz uma série de viagens a Dublin. Na primeira, com vagos pretextos editoriais, leva consigo o pequeno Giorgio, que lhe serve para se reconciliar com seu pai, ainda ofendido por ele ter fugido com Nora. Um mau amigo sopra-lhe que não fora ele o primeiro a gozar-se das



graças de Nora; isso desencadeia uma tormenta epistolar que, uma vez aclaradas as coisas, dispara num intercâmbio de cartas de um erotismo absoluto — sem dúvida valiosas para conhecer o repertório total da língua inglesa nesse campo, mas surpreendentes se se pensa que se publicaram com licença dos filhos e neto de Joyce. A outra viagem é ainda mais curiosa: Joyce funda em Dublin a primeira sala de cinema, o cinema Volta, que poderia ter sido, ao menos uma vez na sua vida, um bom negócio se ele lá tivesse ficado para dirigir as coisas, mas que vai à falência por ele andar por longe. Evidentemente, Joyce não podia suportar já a sua pátria chica, a que só volta rapidamente em 1912, sem pisar mais a Irlanda no resto da sua vida — e só fugazmente assomando alguma vez a Inglaterra, com o que a sua língua, de modo deliberado e empedernido, se fará língua de exilado. Nem sequer quando a Irlanda se faz Estado livre e ele recebe convite oficial para voltar e dar lustre ao seu país Joyce consentirá em reintegrar-se.

1913, exteriormente, traz alguma anedota e algum progresso: um vago episódio sentimental com uma aluna novíssima dá lugar a uns textos confusos que viriam a reunir-se em breve caderno inédito encadernado sob o título *Giacomo Joyce* — e a italianização do nome encerrava uma sarcástica alusão a Giacomo Casanova —; por outro lado, a situação profissional de Joyce melhora ao ser nomeado para a cátedra de inglês da Escola Comercial Revoltella, que em breve faria parte da Universidade de Trieste — razão pela qual Joyce lhe chama *my revolver University* jogando com *rivoltella*, «revólver». Entrementes, na mesa de trabalho de Joyce tinha mudado a situação, com um contacto decisivo feito em 1912, altura em que recebe de Londres uma carta de um americano que fora secretário de Yeats e, além de escrever versos, anda em busca de talentos novos para os publicar em revistas minoritárias. Trata-se de Ezra Pound, que também nessa altura se converte em promotor e assessor de T. S. Eliot. Joyce envia-lhe algum poema para

a sua antologia *Des Imagistes*, mas o que enche Pound de entusiasmo é uma amostra do seu *Retrato*, que logo a seguir dá lugar a um contrato em ordem a entregar a colaboração de cada número da revista inglesa *The Egoist* (patrocinada por Harriet Shaw Weaver). Joyce, esporeado pelas entregas, lança-se com ardor a completar o *Retrato* (quiçá, inclusivamente, com certa precipitação no final). Em 1915 aparecerá em forma de livro nos Estados Unidos; lentamente se irá impondo na consciência literária mundial, sem se deixar eclipsar de todo por *Ulisses*, como uma pequena obra-prima. É que James Joyce, com envergadura de livro inteiro, deu nela o passo que antes só soubera dar nos pequenos quadros de *Gente de Dublin* — o último dos quais, todavia, «Os Mortos», já acusava o encontro com a nova capacidade. Esse passo é a superação do personalismo, da batalha imediata com que se esbarra: ainda que a estrutura geral do livro seja individual, sem dissimular a sua condição de memória pessoal, desde a infância que acaba de aprender a falar até aos umbrais da primeira grande viagem na juventude, o ponto de vista ergueu-se a uma objectividade distante, iluminadora e por vezes irónica. É a «emoção recordada na tranquilidade», como Wordsworth definiu a poesia. Há até uma longa passagem de *collage*, a dos sermões jesuíticos, que pode estar ali prefabricada; o *trompe l'oeil* é friamente perfeito e, ao pôr diante de nós a crise espiritual de Stephen, apresenta-a ao mesmo tempo sob uma luz distante, objectiva. Há mesmo passagens de paixão carnal que resultam nitidamente remotas, refreadas na sua emoção. E as discussões ressoam numa distância perdida, fixada para sempre. O mundo inteiro, mesmo sujo e impuro, é julgado e retido dentro da nossa visão através do sóbrio equilíbrio daquele fraseado:

> O curto crepúsculo de Dezembro dissolvera-se em desalinho por detrás de um dia de chumbo, e enquanto Stephen olhava o sombrio rectângulo da janela da aula, a barriga ia-lhe ladrando a pedir conduto. Esperava que teriam estufado para o jantar, com nabos, cenouras, batatas farinhentas e gordurosas postas de cordeiro talhadas adrede para serem passadas em molho grosso, adubado com farinha e com pimenta. Manda-me isso tudo para o estreito!, era a voz da barriguinha a dar horas.
>
> Seria uma noite sombria e secreta. Pouco depois de a noite se fechar, as lâmpadas amarelas iluminariam aqui e além o sórdido bairro dos bordéis. Iria então por caminhos extraviados, ruas acima e abaixo, fazendo círculos cada vez mais fechados, mais fechados, com um estremecimento de temor e de alegria, até que os seus passos o levassem de chofre a transpor certo recanto sombrio. As mulherzinhas estariam ainda saindo de casa, preparando-se para a noite, ainda estremunhadas do sono e enfiando os ganchos nos rolos do cabelo. E ele passaria tranquilamente pelo meio delas, esperando só um momentâneo movimento da sua vontade ou um imprevisto chamamento que ao seu espírito fizesse aquela carne suave e perfumada. E todavia, ao rondar em busca da chamada, os seus sentidos embrutecidos só pelo desejo teriam de anotar agudamente tudo o que os feria ou enchia de opróbrios: seus olhos, um círculo de espuma de cerveja sobre uma mesa sem toalha ou uma fotografia de dois soldados em posição de sentinela ou um cartaz berrante de teatro; os seus ouvidos, a repisada lengalenga das saudações.
>
> — Olá, Berta! Vens comigo?
>
> — Ah, és tu, pombinho?
>
> — Olha que no número dez, Nell, a Frescalhota, já está à tua espera.
>
> — Boas noites, marido da minha alma. Entras um migalho? (Pp. 120-121.)

Inclusivamente o próprio processo do nascimento da poesia pode ser matéria de narração, mesmo com um calculado efeito de surpresa, depois de ter deixado o leitor identificar-se com o lirismo que parecia dado de forma imediata:

Despertou com a alva. Oh!, que música tão doce! A sua alma estava toda orvalhada. Sobre os seus membros adormecidos umas frias ondas de luz iam deslizando...

... Mais? O ritmo extinguiu-se, cessou, começou de novo a mover-se e a ganir. Mais ainda? Sim; uma ascensão de fumo, de incenso que subia para o altar do mundo.

*Mais que o fogo, vão alto os teus louvores,*
*fumo no mar, de um páramo a outro páramo.*
*Não me evoques encantos que se foram.*

... Com medo de perder tudo, ergueu-se logo sobre um braço procurando agarrar num lápis e num papel. Não havia sobre a mesa nem uma coisa nem outra. Só o prato das sopas de arroz do jantar e o castiçal com suas estalactites de esperma e carapuço de papel, chamuscado pela última chama. (Pp. 259-260.)

Não resistimos à tentação de oferecer ao leitor um vislumbre do processo de objectivação artística em que Joyce chega à luminosa serenidade do *Retrato* através de um distanciamento no tempo que lhe permite, por outro lado, percutir as suas notas pessoais. Anos antes de contemplar o *Retrato* anotara, como terceira das «epifanias» de que falámos, esta estampa:

Os pequenos que ficaram até mais tarde estão agora reunindo as suas coisas para irem para casa, pois a reunião já terminou. Esta é a última tranvia. Os fracos cavalos pardos sabem-no e sacodem as campainhas dentro da noite clara, como a avisar. O cobrador fala com o condutor; abanam a cabeça em grande acordo, à luz da lâmpada. Não há ninguém em redor. Parece que escutamos, eu no andar de cima e ela no de baixo. Ela vem acima muitas vezes e torna a descer, entre as nossas frases, e uma ou duas vezes fica ao meu lado, esquecida de descer, mas logo desce... Assim seja: assim seja... E agora não se espaneja nas suas vaidades — o seu lindo vestido fimbriado e as suas longas meias negras —, pois agora (sabedoria de crianças) parece que sabemos que este final nos saberá melhor que nenhum outro final pelo esforço que durante ele fizemos.



Observe-se como se incorpora este material no *Retrato:*

Tinha escrito versos para ela noutra ocasião, há dez anos. Dez anos antes ela trazia na cabeça, envolvida num xaile, uma espécie de carapuço e a sua tíbia respiração espalhava-se em seu redor no ar da noite enquanto os seus pezinhos repenicavam sobre a rua coberta por cristais de gelo. Era a última tranvia. Os cavalicoques castanhos bem o sabiam e agitavam as campainhas como para avisar a noite clara. O cobrador falava com o condutor e ambos faziam amiúde sinais expressivos com a cabeça, à luz verde da lâmpada. E ela e ele estavam de pé no estribo da tranvia, ele no piso de cima, ela no de baixo. E ela subira várias vezes para voltar a descer, enquanto falavam ficando ao lado um do outro um instante, ela esquecida de voltar ao degrau inferior, até que por fim o fizera. Vamos! Vamos!

E já lá vão dez anos entre aquela simpleza infantil e a loucura de agora. E se eu lhe enviasse os versos? (Pp. 264-265.)

James Joyce alcançou já a sua plena estatura de escritor: de ora em diante pode começar a sua grande obra-prima, *Ulisses.* Mas parece que lhe custou separar-se dos seus assuntos pessoais, do seu lado egoísta, de discutidor de questões íntimas e, curiosamente, lança-se então a escrever um opaco dramalhão vagamente ibseniano, *Exilados,* em que, a despeito do título, não põe tanto a questão do seu voluntário desenvolvimento vista desde um possível retorno, quanto da sua íntima problemática conjugal: a obsessão sobre a infidelidade da mulher que na sua viagem a Dublin pareceu coagular em certeza; questões que, dispostas numa linguagem teatral de gris convencionalidade, a duras penas nos deixam acreditar de que se trate de uma obra de Joyce no ano decisivo de 1914.



## ULISSES: O SEU DESENVOLVIMENTO — I

Ao começar a I Guerra Mundial, James Joyce senta-se em Trieste a escrever *Ulisses,* o que o faz interessar-se muito pouco pelo conflito bélico que o obrigará a deslocar-se, convertendo-o num refugiado na Suíça. O seu único comentário quando lhe perguntaram depois pela sua experiência e opiniões foi dizer: «Ah, sim, ouvi falar que andou por aí uma guerra.»

A ideia inicial de *Ulisses,* como já se disse, era fazer um breve relato. Esse relato arrancava de uma anedota da vida de Joyce, o qual, muito poucos dias depois de conhecer Nora, e ao que se julga ainda não decidido a guardar-lhe fidelidade, tinham abordado uma noite uma rapariga, «em vocativo feminino», numa rua de Dublin, sem se dar conta de que ia acompanhado por um soldado que se atrasara uns passos. O soldado, aproximando-se, com um soco sucinto deixou fora de combate a Joyce, que entretanto foi auxiliado «da maneira mais ortodoxamente samaritana» [16] e ajudado a tornar para casa por um judeu que era famoso pelas infidelidades de sua mulher. O episódio recolhido no capítulo [15] — «Circe» — de *Ulisses* sugeriu a Joyce uma particular interpretação como chiste cultural: ele teria sido um Ulisses, navegante na noite, ajudado a voltar a Ítaca por um judeu, o Judeu Errante; um símbolo paradoxal de

encontro entre duas culturas, etc. Como se vê, o chiste não era nada óbvio nem bom, mas serviu a Joyce como ponto de arranque para uma segunda navegação do seu *alter ego* juvenil, Stephen Dedalus, com quem se reuniria depois o judeu Leopold Bloom, dublinense cem por cento, e no entanto estranho e apátrida por ser judeu.

Entrementes, o mesmo Joyce tem de seguir navegando e errando para outros países: súbdito de um país em guerra com o império austro-húngaro, porque o mau estado dos seus olhos o torna inútil para as armas, deixam-no ir para a Suíça neutral, quase sem documentos de identidade e sem bagagem, acompanhado de sua família, depois de ter dado a palavra de honra que não teria actividades beligerantes. Em contrapartida, o seu irmão Stanislaus, por ser solteiro e por mais apto para a guerra, é internado num campo de prisioneiros até ao fim das hostilidades. Em Zurique, Joyce vive em apuros, muito embora ajudado por diversas subvenções, graças ao *Retrato:* foi incluído no Royal Literary Fund e, sobretudo, Harriet Shaw Weaver, a patrocinadora de *The Egoist,* admirável e paciente mulher que, durante muitos anos fez de Joyce, sem o conhecer pessoalmente, o grande objecto dos seus esforços, envia-lhe dinheiro, anonimamente. Parece que em Zurique, em 1916, Joyce pôde conhecer fugazmente, no Café Pfauen, certo emigrado russo, Vladimir Ulianov, o qual um ano depois voltaria à sua pátria para mudar o seu rumo histórico: era Lenine, claro. E ali, também por esse tempo, no Cabaret Voltaire, Tristan Tzara e os seus amigos fundavam o dadaísmo: mas Joyce parece não ter dado por tal. Tom Stoppard estreou em 1974 a sua peça teatral *Travesties,* sobre hipótese de que estes três personagens se teriam conhecido, mas não passa de ser um fastidioso exercício de retórica. A verdade é que Joyce, naquele momento, a única coisa que lhe interessava era o seu livro na forja e por isso procurava avidamente travar conhecimento com gregos e com judeus — que não podiam suspeitar das remotas intenções do seu interlocutor,



que os interrogava e fazia falar. De resto, bebia e piorava dos olhos e dedicava horas e horas a ensaiar pequenas modificações numa só frase daquele grande livro, enquanto sua mulher suspeitava que aquilo era uma «porcaria». Trabalhou como actor numa companhia de amadores organizada pelo Consulado Inglês, para terminar numas altercações ridículas; teve um esboço de aventura amorosa com uma tal Martha — o nome ecoará em *Ulisses* —, um tanto coxa, como a Gertie Dowell do capítulo [13], mas essa mulher, amante de um banqueiro, breve acabou numa clínica psiquiátrica — como aconteceria mais adiante com a filha de Joyce, Lucia. Depois da guerra, o crescente manuscrito tornaria com Joyce para Trieste, no seu intento de restabelecimento na cidade, agora já não austro-húngara, mas italiana, e portanto decaída do seu papel de primeiro porto imperial, e desde ali passaria a Paris, onde ia ser acabado. Mas da conclusão e da história do livro *Ulisses* falaremos mais adiante; agora vamos a dar uma ideia da sua estrutura e desenvolvimento.

*Ulisses* tem dezoito capítulos muito diferenciados, cuja acção transcorre desde as 8 da manhã de 16 de Junho de 1904 durante as dezoito horas seguintes, mas repetindo as primeiras três horas nos dois personagens principais e deixando no vazio a hora das 11 às 12 — banho do Sr. Bloom — e as horas das 6 às 8 — em que podemos inferir vagamente que o Sr. Bloom faz uma visita de pêsames. Não há propriamente «argumento»: o jovem Stephen vai da velha fortificação onde vive com uns amigos, e aonde não poderá voltar por falta de chave e por se ter esmurraçado com o que a tem, e abala a dar uma aula e a errar por Dublin, passando a maior parte do tempo sobretudo na Biblioteca Nacional. Entretanto, o Sr. Leopold Bloom, agente de publicidade, sai de casa depois de levar o pequeno-almoço à cama à sua bela mulher, que lhe não é muito fiel e com quem desde há anos não tem leito comum, sai para assistir a um enterro e dar despacho a alguma breve gestão publicitária; depois

do que almoça ligeiramente, erra pela cidade pensando que sua mulher não tardará a receber a visita de certo perigoso galã, come uma comida mais substanciosa ouvindo música, ouve os discursos de certo nacionalista irlandês, senta-se na praia a observar uma serigaita exibicionista, visita um hospital de maternidade interessando-se por uma vizinha e aí conhece o jovem Stephen, a quem, com ânimo protector, acompanha até ao bairro dos bordéis e a quem, quando o vê zupado por um soldado, convida a ir a sua própria casa, onde todavia lhe não pode dar boleto, pelo que o deixa ir embora depois de lhe ter dado uma chávena de cacau; o livro, como apêndice, tem um capítulo com o solilóquio semiadormecido da Sr.ª Bloom, lembrando o episódio erótico daquela tarde e toda a sua vida passada. Como se vê, no fim não há nenhuma «conclusão»; para o casal Bloom tudo continuará como de costume; o jovem Stephen terá de buscar outra morada.

O valor do livro está, pois, nas vozes em que se vai expressando esse mundo vulgar, uma ou duas diversas para cada capítulo, mas com uma voz entre elas que domina as restantes: a «palavra interior», a deriva da mente na sua inevitável fluência linguística, aquilo a que por vezes se chama em termos de Henry James «corrente de consciência» *(stream of consciousness)*, mas que o próprio Joyce baptizou como «palavra interior» ao prestar homenagem a quem, segundo ele, tinha sido pioneiro dessa técnica, Émile Dujardin, no seu romance *Les Lauriers Sont Coupés* (1887), publicado recentemente em tradução espanhola. Com efeito, ao publicar *Ulisses*, enviou-lhe um exemplar, declarando-se ladrão impenitente do seu método. Todavia, é possível que a sua ostentosa insistência em ter roubado uma técnica servisse a Joyce para dissimular que a tinha tomado de outra pessoa com quem não queria declarar-se em dívida: o seu próprio irmão Stanislaus também usou esse método, que dizia ter encontrado num personagem, Praskujin, dos *Apontamentos de Sebastopol*, de Tolstoi. Em todo o caso,



Dujardin ficou tão lisonjeado por essa tardia glória dada ao seu romance que em 1931 publicou por sua vez um livro sobre o monólogo interior em Joyce. Assim se escreve a história ... literária.

Há ainda outra questão, a respeito da génese de *Ulisses*, que devemos assinalar sem mais tardança, para voltarmos a ela mais tarde, ao falar do acolhimento crítico ao livro: cada um dos capítulos, tanto como o livro inteiro, surgiu referido a um aspecto da *Odisseia* homérica, em muitos casos em forma hermética ou trazida pelos cabelos. Quando, como depois havemos de apontar, se forem publicando em revistas alguns dos seus capítulos, ainda irão antecedidos por essa referência ou brinco cultural; mas, no momento de imprimir o livro, Joyce deixou livre curso ao seu instinto literário sobre o seu afã de engenhosidade pedantesca e suprimiu todas as epígrafes — menos, por desgraça, o título do livro, *Ulisses.* Caía com efeito na conta de que aqueles «andaimes» — segundo lhes chamaria Ezra Pound — deviam ser suprimidos para deixar a obra na sua autenticidade. Mas, imediatamente começam as conferências e as recensões — como indicaremos mais adiante —, Joyce ressuscita os seus esquemas homéricos e complica-os com referências de toda a ordem, se bem que ao princípio de modo relutante e espessando o segredo sobre aquelas chaves a que críticos e professores chamam um figo. Aqui não podemos evitar o emprego de tais etiquetas, que Joyce só soube esconder a meias, mas fá-lo-emos sob protesto e dando a preferência à numeração dos capítulos não posta por Joyce, mas que pusemos entre parênteses na nossa própria tradução de *Ulisses.* Sobre o imenso mal-entendido da leitura de *Ulisses* como «obra em chave» falaremos depois; agora, para estimular o apetite do leitor para com a obra, vamos dar uma brevíssima sínteses com apenas — e era inevitável — a referência já convencional.

[1] *Telémaco* (o filho de Ulisses)

Stephen Dedalus barbeia-se na plataforma de tiro da velha fortificação, parodiando uma missa, toma o pequeno-almoço com os seus dois companheiros e sai com eles; estes ficam a tomar banho no mar, enquanto ele abala para dar uma aula na escola. De certo modo, há aqui uma continuação do *Retrato do Artista Quando Jovem*, não só quanto ao personagem, mas no tom, posto aumente a sua complicação — de pedanteria justificável em diálogo entre estudantes — e, sobretudo, a presença da «palavra interior», embora ainda não entrecortada e em bruto, mas em forma coerente de lembranças, como a de sua mãe:

> As lembranças assaltavam-lhe a mente cavilosa. O seu copo de água na pilheira da cozinha, quando tinha ido à comunhão. Uma maçã cheinha de açúcar, morena, a assar para ela na chaminé, numa obscura tarde de Outono. As suas lindas unhas enrubescidas pelo sangue de piolhos esborrachados das camisas dos meninos.
>
> Em sonho, silenciosamente, aproximara-se dele com seu corpo consumido, na solta envoltura parda, cheirante a cera e pau-de-rosa: a sua respiração, enquanto se inclinava sobre ele com mudas palavras secretas, tinha um leve odor a cinzas molhadas.
>
> Seus olhos vidrados, olhando fixamente de além da morte, para agitar e submeter a minha alma. A mim, só a mim. O círio fantasmático sobre a cara torturada. A sua rouca respiração ruidosa estertorando de horror, enquanto todos rezavam de joelhos. Os seus olhos postos em mim como para me derrubarem. *Liliata rutilantium te confessorum turma circundet; jubilantium te virginum chorus excipiat.*
>
> Vampiro! Mastigador de cadáveres!
>
> Não, mãe. Deixa-me ver e deixa-me viver.



[2] *Nestor, o ancião conselheiro de Telémaco*

Stephen dá a sua aula de má mente, numa escola de meninos ricos, e recebe o seu salário mensal, assim como uma carta sobre a Glossópeda, que o seu director lhe quer fazer publicar nalgum periódico. É ainda um eco do *Retrato*, com restos das opiniões e reflexões do jovem Joyce:

> — A história — disse Stephen — é um pesadelo de que me esforço por despertar.
>
> Do campo de jogo, os rapazes ergueram uma gritaria. Um apito estridente: golo. E se esse pesadelo te desse um grande coice?
>
> — Os caminhos do Criador não são os nossos caminhos — disse o senhor Deasy. — Toda a história caminha para uma grande meta, a manifestação de Deus.
>
> Stephen estendeu o polegar para a janela, dizendo:
>
> — Isso é Deus.
>
> Helá! Ai Hhuruí!
>
> — Quê? — perguntou o senhor Deasy.
>
> — Foi um grito na rua — respondeu Stephen, dando de ombros.

[3] *Proteu, o ser cambiante*

É o monólogo de Stephen, pela praia adiante, da escola até Dublin. É aqui que propriamente começa *Ulisses*, no sentido de nova potência expressiva. Compreende-se que a editora de *The Little Review* ao lê-lo dissesse: «Havemos de publicá-lo ainda que seja o último esforço da nossa vida.» A mente flutua livre de ideia em ideia, de palavra em palavra: cada nova visão dispara num novo rosário de associações, de ocorrências, de lembranças, de fantasias, tudo isso sob a magia do ritmo, da música da linguagem:

> Escuta: alguém fala de ondas em quatro palavras: siisuu, jrss, rssiiess, uuus. Sopro veemente das águas entre serpentes de mar, cavalos encabritados, rochas.

Em taças de rochedo se empoça: plof, chop, chlap: e fica preso em barris. E, esgotado, cessa de falar. Flui caindo pesadamente, fluindo largamente, flutuante remoinho de espuma, desnocada flor.

Sob a maré cheia, viu as algas retorcidas erguerem-se languidamente e balançar-se como braços relutantes subindo como se acariciassem flancos, em água sussurrante ondulando e voltando ao alto esquivos ramos de prata. Dia após dia; noite após noite; erguidas, submergidas, tornando a cair. Senhor, estão cansadas: suspiro de folhas e de ondas, esperando, aguardando a plenitude dos seus tempos ...

[4] *Calipso: a ninfa que reteve Ulisses*

Voltamos agora às 8 da manhã, com outro personagem, o Sr. Leopold Bloom, vestido de negro, para assistir depois a um enterro, e que prepara o pequeno-almoço para ele e para sua mulher, Molly, que ainda está na cama. Pouco a pouco, algo poderemos vislumbrar da sua história; filho de um judeu húngaro (Virag=Bloom=floração), que se suicidou depois de duvidosas actividades de negócios, está casado com a sedutora e hospitaleira Marion Tweedy, cantora semiprofissional, nascida em Gibraltar de pai militar britânico e de mãe mais ou menos espanhola e judia. Bloom dedica-se sem grande êxito, e após uma longa série de variados empregos, a angariar anúncios para o diário *Freeman.* Têm uma filha de 15 anos que trabalha noutra cidade e tiveram um filho há onze anos; teve morte prematura e desde aí Marion negou-se a ter relações sexuais plenas com o marido — com outros parece que não. O Sr. Bloom, enquanto ferve a água para o chá, sai a correr a comprar um rim de porco para reforçar o pequeno-almoço; e vamos vendo como a sua mente reage ante tudo o que vê, especialmente a criada dos vizinhos. Ao volver a casa esbarra com um postal de sua filha e uma carta de um promotor



de concertos que anuncia a Molly a sua visita, nessa tarde, para lhe levar o programa da sua próxima actuação — e provavelmente para algo mais, segundo arrazoa tristemente Bloom. Molly pergunta a Bloom, quando este lhe leva o chá, o que significa *metempsicose* — que, como tudo em *Ulisses,* se converterá em estribilho obsessivo ao longo do livro. Bloom disserta sobre isso e sobre outras coisas; volta à cozinha a impedir que o rim estorrique e depois do pequeno-almoço sai para o jardinzinho, enfiando para uma retrete a ler um conto premiado por um semanário e dando-lhe emprego pouco limpo e decoroso. E eis-nos a pensar no Flaubert de *Bouvard et Pécuchet,* que aqui tivesse encontrado a sua técnica apropriada; uma fita gravada no interior da própria mente, sem omitir nenhuma loucura, nenhuma pedanteria, nenhuma indecência. Mas, facto curioso, não há efeito de verosimilhança neste realismo psicológico absoluto; porque o Sr. Bloom não é verosímil mentalmente, por incompatibilidade da loucura que o autor quer nele supor com a sua agudeza linguística e a ampla experiência de leituras que manobra. De facto é uma caricatura do próprio Joyce: e esse é o paradoxo que impede uma leitura de *Ulisses* como uma experiência de naturalismo total, de apresentação completa de uma mente humana in *anima vili;* que o sujeito não é nem um homem qualquer, nem ainda o próprio autor, mas uma versão burlesca e distanciada deste, apesar da imediatez com que se grava a sua palavra interior na página.

> Um rim ressumava gotas de sangue no prato com adornos de folhas de louro: o último. Parou ao pé do balcão junto à criada do lado. Iria ela comprá-lo também, ela que ia pedindo as coisas com uma tira de papel na mão? Mão com gretas: de lavar. E uma libra e meia de salsichas de Denny. Os olhos de Bloom descansaram nas suas ancas roliças. Ele chama-se Woods. Não sei que faz: a mulher é já de certa idade. Está

a sacudir um tapete na corda da roupa. E dá-lhe cada bordoada, caramba. E a cada zupadela as fraldas andam num reboliço.

O salsicheiro de olhos de furão dobrou as salsichas que tinha desprendido com dedos sujos, rosassalsicha. É carne que aí vai, sã como de vitela de estábulo.

[5] *Os Lotófagos* (que comiam a flor do esquecimento)

Trata-se de um capítulo de puro deambular pelas ruas: o Sr. Bloom tem um enterro por volta das 11, e tem ainda duas horas vagas — na segunda das quais irá tomar um banho. Passa pelo Correio onde, sob nome falso, recolhe uma carta de uma desconhecida sua correspondente com quem troca missivas vagamente eróticas. O resto é plácida vagabundagem, com algum encontro com conhecidos e olhadelas a periódicos que deita fora ou dá a um amigo, o qual equivocamente julga que Bloom o aconselha a apostar num cavalo chamado «Por Aí» — cavalo que, inesperadamente é o que vem a ganhar. Talvez o momento mais significativo é quando, para matar o tempo e para evitar o calor crescente, Bloom entra numa igreja e a observar como decorre a missa vai andando com irónica objectividade como se nunca tivesse sabido de que se tratava:

> Há-de haver qualquer coisa: alguma cerimónia. Lástima que a gente escasseie. Bonito sítio discreto para abichar alguma miúda que por aí surgisse. Deve estar cheio nas horas de música solene. Aquela mulher na missa da meia-noite. Sétimo céu. Mulheres ajoelhadas nos bancos, com cabrestos carmesim ao pescoço, cabeças inclinadas, um grupo delas ajoelhadas diante da balaustrada do altar. O sacerdote passava diante delas, murmurando e segurando uma coisa na mão. Parava diante de cada uma delas e tirava a hóstia, sacudia com o dedo alguma gota (estarão dentro de água?) e punha-a com limpeza nos lábios de quem



> comungava. O chapéu e a cabeça inclinavam-se. Logo a seguir, uma velha toda acachapada. O sacerdote inclinou-se para lha pôr na boca, sempre murmurando. Latim. Depois outra. Abre a boca e fecha os olhos. Quê? *Corpus*. Corpo. Cadáver. Boa ideia o latim. Primeiro deixa-os aparvalhados. Asilo para agonizantes. Parece que não a mastigam; engolem-na simplesmente. Peregrina ideia: comer pedacinhos de cadáver, por isso é que os canibais entendem este rito.

[6] *O Hades* (inferno clássico ou «lugar dos mortos); das 11 às 12

Este é um dos mais poderosos capítulos de *Ulisses:* o enterro de um amigo. Bloom vai num carro com o pai de Stephen Dedalus e outros dois cavalheiros que o tratam com íntima distância, por ser judeu e por ser marido de Molly. Bloom vai meditando sobre a mortalidade humana e sobre o que vê do alto do carro; ao indicar ao Sr. Dedalus a presença de seu filho Stephen, pensa na morte do seu próprio filhinho. Passa também, para maior dor do seu coração, o elegante promotor de concertos — «Blazes» Boylan — que à tarde irá visitar Molly. Contam-se casos cómicos, reprimindo o riso; surgem outras ideias e comentários. Chegam por fim ao cemitério; Bloom contribui para a subscrição feita a favor da família do defunto. E põem o ataúde na sepultura. Bloom pensa na morte e na putrefacção. Vem cumprimentá-los o gerente do cemitério, que logo lhes vai mostrar a tumba do grande chefe nacionalista Parnell. Vão-se embora por fim entre outros monumentos funerários (porque não conservar antes discos com a voz dos mortos?).

O efeito arrepiante do capítulo resulta do contraste entre o macabro do tema e a implacável engenhosidade cínica de tudo o que vai passando pela cabeça do Sr. Bloom e que vai anotando com objectividade magnetofónica.

Ante o frio tribunal do mecanismo linguístico, a morte e a vida valem o mesmo; tudo passa e tudo fica só em palavras.

É o sangue mergulhando na terra que dá nova vida. A mesma ideia que vigora entre os judeus que dizem que mataram o menino cristão. A cada qual seu preço de resgate. Cadáver de cavalheiro bem conservado, gordo, epicurista, valiosíssimo para adubar uma horta. Bom estrume. Pela carcaça de William Wilkinson, inspector e guarda-livros, três libras e três xelins e seis. E os agradecimentos.

Estou certo de que os solos ganhariam substância criativa com adubo de cadáver, ossos, carne, unhas, cavidades. É um horror. Tornando-se verdes e rosados, decompondo-se. Apodrecem depressa na terra húmida. Os velhos fracos mais duros. Depois uma espécie de queijo a delir-se. E começa a tornar-se negro ressumando melaço. Depois seca de todo. Borboletas dos mortos. As células ou lá o que seja continuam a viver. Transformando-se. Vivem para sempre, praticamente. Por não terem que comer comem-se a si mesmas.

Mas devem criar uma quantidade endiabrada de vermes. O terreno deve ficar a fervilhar deles. *Que um dia se vos esfervente a cabeça. Todas as madeixas e riscas, que eram a sua beleza.* No entanto, o homem parece muito alegre. Sobe-lhe uma sensação de poder, vendo que todos os outros vão primeiro do que ele. Não sei como encarará ele a vida. Entregando-se à pândega: porque isso lhe aquece o coração. E que diz o boletim? Spurgeon subiu ao céu às 4 desta madrugada. 11 da noite (hora de encerrar). Não chegou ainda. Pedro. Aos mortos e em todo o caso aos homens agrada ouvir de quando em quando uma graça e às mulheres saber os trâmites da moda.



### [7] *Éolo e a cova dos ventos*

Na redacção e na tipografia do periódico para o qual o Sr. Bloom angaria anúncios: é um dos capítulos mais «frios» do livro. Quiçá o que nele ostenta maior interesse técnico é ser interrompido por títulos de imprensa, por vezes sem conexão com o texto — alguns, de facto, foram tomados de velhos números do *Freeman* —, levando-nos a pensar nos efeitos especiais do uso da tipografia pressagiados por Mallarmé e levados ao exagero por dadaístas e surrealistas e que, no nosso tempo, se volveram recurso central da poesia «concreta» e «óptica». Sobre o fundo estrepitoso das máquinas tipográficas, há longas e pedantes discussões do director e dos redactores, entre os quais assoma apenas o pobre Bloom procurando resolver por telefone a única esperança de colocar um anúncio que traz entre os dedos. No conjunto, é ao mesmo tempo o capítulo menos atractivo para a leitura e o mais experimental no seu sentido de *collage*. Mas o facto é que Joyce sempre mostra o seu lado débil no visual e o seu lado forte no sonoro, e nesta secção, que devia ser de signo tipográfico, o mais importante é o ruído da maquinaria:

Sllt. O cilindro inferior da primeira máquina impeliu para diante o seu tabuleiro móvel com sllt com a primeira fornada de folhas dobradas em resma. Sllt. Quase humano o modo de chamar a atenção. Fazendo todo o possível por falar. Essa porta sllt rangendo, pedindo que a fechem. Tudo fala a seu modo. Sllt.

COLABORAÇÃO OCASIONAL
UM CONHECIDO ECLESIÁSTICO

O gerente entregou a resma de folhas dizendo:
— Espere. Onde está a carta do arcebispo? Temos de repeti-la no *Telegraph*. Onde está como se chama?

[8] *Os Lestrigões* (uns canibais)

Talvez a verdadeira debilidade do capítulo [7] não esteja, no entanto, na sua pretensão de predomínio óptico, mas na quase total ausência de Bloom, cuja verbalização interior é, cada vez mais claramente, a medula criativa do *Ulisses.* Por isso o capítulo [8] é tão brilhante — há só um momento em que desaparece Bloom, que foi urinar numa taberna, enquanto os outros falam dele. É a hora em que Bloom pensa ir almoçar, mas muda de ideia e limita-se a tomar uma bucha. A sucessão de ideias na sua mente — arrastada por aquilo que vai vendo no seu deambular — é rápida e por saltos; é difícil de sugerir as suas mudanças caleidoscópicas. Há um pregador americano («Elias, vem!»), a irmã de Stephen, que passa, faz pensar que são quinze filhos (anticoncepção). Bloom atravessa uma ponte: anedota de um quase advogado. Bloom faz um barquinho com o prospecto do pregador e põe-se a olhar para as gaivotas. Anúncios de remédios contra doenças venéreas [«E se ele (Boylan)?»] O relógio da Estação Marítima: que vem a ser *paralaxe?* Molly não entendia o que era *metempsicose:* engenho de Molly e catálogo dos seus admiradores. Homens-sanduíches anunciando um armazém onde Bloom trabalhou. Isto não é mais que a primeira quarta parte do capítulo, que continua no mesmo ziguezaguear. Talvez o momento melhor seja aquele em que Bloom entra num restaurante para almoçar, mas a repugnância ante o espectáculo de tantos homens vorazes rouba-lhe o apetite, fazendo-o dirigir-se para outro sítio para tomar, de pé, uma sanduíche de queijo e um copo de borgonha:

> Encarrapitados em altos bancos frente ao balcão, com os chapéus atirados para trás, nas mesas pedindo pão à discrição, bebericando e emborcando quantidades de comida caldosa, com os olhos inchados, limpando os bigodes molhados. Um pálido jovem de cara



> de sebo limpava o copo, a colher e o garfo com o guardanapo. Nova instalação de micróbios. Um homem com um guardanapo de criança manchado de molho a toda a volta empurrava a sopa que lhe saía dum lado e doutro das beiçanas. Um homem cospe uma e outra vez no prato; cartilagens semimastigadas: sem dentes com que mastig-tig-tigar. Empanturrando-se para acabar. Olhos tristes de um bebedor. Encheu de mais a boca para poder mastigar. Também eu sou assim? Ver-nos a nós mesmos como nos vêem os outros. Homem faminto é homem violento.
>
> Cheiro a homem. Sentiu vómitos. Serrim cuspido, fumo de cigarro adocicado, fedor de tabaco mascado, cerveja entornada, urina cervejenta de homens, o ranço de fermento.
>
> Ali nem um bocado que fosse poderia engolir. Um tipo enristando faca e garfo para comer quanto lhe botassem por diante e ao lado um velho a palitar os dentes. Leve espasmo como de homem atulhado que tenta remoer a garfada. Antes e depois. Acção de graças após a tremenda ...
>
> Um dos que jantavam, faca e garfo em riste, cotovelos na mesa, preparava-se para repetir um prato e olhava fixamente o monta-cargas das viandas por cima do canto enxovalhado do jornal. Outro tipo estava-lhe a soprar algo com a boca cheia. Ouvinte compreensivo. Conversas de mesa. Lem-menim, lem-menén, menemoso. Ah! Sim? Deveras?

O Sr. Bloom apenas reflecte sem emitir juízos; só inicia verbalizações que quase parecem meros reflexos objectivos, mas que, por isso mesmo, resultam mais poderosas opiniões sobre o mundo que lhe vem ao encontro, um mundo sórdido e repugnante, mas com pequenas gulodices desfrutadas de boa mente. No final do capítulo, um modesto copo de borgonha aquece e consola o pobre Bloom, com a lem-

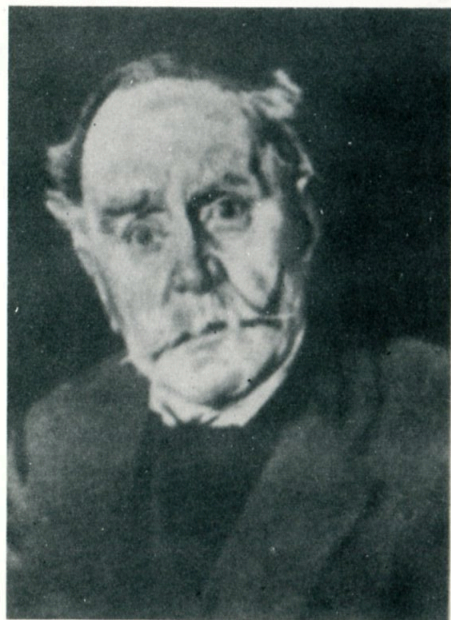
brança de quando Molly se lhe entregou pela primeira vez. Pouco depois, no entanto, encontra o promotor de concertos que a irá visitar dentro em breve: entristecido e intimidado, Bloom refugia-se na Biblioteca Nacional para escapar àquela dura chamada à realidade.

[9] *Cila e Caribdes* (não está muito clara esta referência clássica)

Este capítulo de discussões shakespearianas no gabinete do director da Biblioteca Nacional pode ser omitido por quem não esteja interessado em Shakespeare, muito embora com ele perca alguns dos *leitmotive* do livro — assim, o tema «pai-filho», especialmente desenvolvido aqui em torno de *Hamlet,* e o tema da cornamenta conjugal. Bloom aparece só um momento — «o Judeu Errante», chamam-lhe os do grupo — e sem tomar parte na discussão, que se centra nas peregrinas teorias que Stephen expõe, sem crer demasiado nelas (mas que são cada vez mais tomadas em consideração pelos eruditos shakespearianos). A título de curiosidade, e como sintoma das manias pessoais de Joyce, vamos resumi-las: Shakespeare não deve identificar-se com Hamlet, mas com o espectro do pai de Hamlet; para ele, Hamlet é a reencarnação literária de seu filhinho Hamlet — morto prematuramente como o filhinho de Bloom. A adúltera mãe de Hamlet, Ann, teria muito de Ann Hathaway, a mulher de Shakespeare, de mais idade que este e provavelmente a sua sedutora — o poema *Vénus e Adónis* o diria; depois, na ausência do poeta em Londres, Ann ter-lhe-ia sido infiel com os irmãos do poeta, Gilbert, Richard e Edward (Richard teria expressão em *Ricardo III,* Edward no filho traidor do Rei Lear). *O Rei Lear* e *A Tempestade* exprimiriam a reconciliação final entre os cônjuges graças a uma neta, mas o poeta não teria esquecido os seus agravos e no testamento legou a sua mulher não a sua melhor cama, mas a



sua «segunda cama». Tudo isto acompanha-o Stephen com doutrinas estéticas de S. Tomás — como no *Retrato* e em *Stephen, o Herói* — e com considerações teológicas, não muito ortodoxas, sobre o Pai e o Filho na Trindade cristã.

Os pais, um mal necessário

Stately, plump Buck Mulligan came from
the stairhead, bearing a bowl of lather
on which a mirror and a razor lay
crossed. A yellow dressinggown, ungirdled
was sustained gently behind him by the
mild morning air. He held the bowl
aloft and intoned:
— Introibo ad altare Dei
Halted, he peered down the dark
winding stairs and called up coarsely:
— Come up, Kinch! Come up, you
fearful jesuit!
Solemnly he came forward and
mounted the round gunrest. He faced
about and blessed gravely thrice the tower
the surrounding land and the awaking
mountains. Then catching sight of
Stephen Dedalus, he bent towards
him and made rapid crosses in the
air, gurgling in his throat and shaking
his head. Stephen Dedalus, displeased
and sleepy, leaned his arms on the
top of the staircase and looked coldly
at the shaking gurgling face that
blessed him, equine in its length
and at the light untonsured hair
grained and hued like pale oak.
Buck Mulligan peeped an
instant under the mirror and then
covered the bowl smartly
— Back to barracks! he said sternly
He added in a preacher's tone:
— For this, O dearly beloved, is the genuine
christine: body and soul and blood
and ouns. Slow music, please. Shut
your eyes, gents. One moment. A
little trouble about those white
corpuscles. Silence, all.

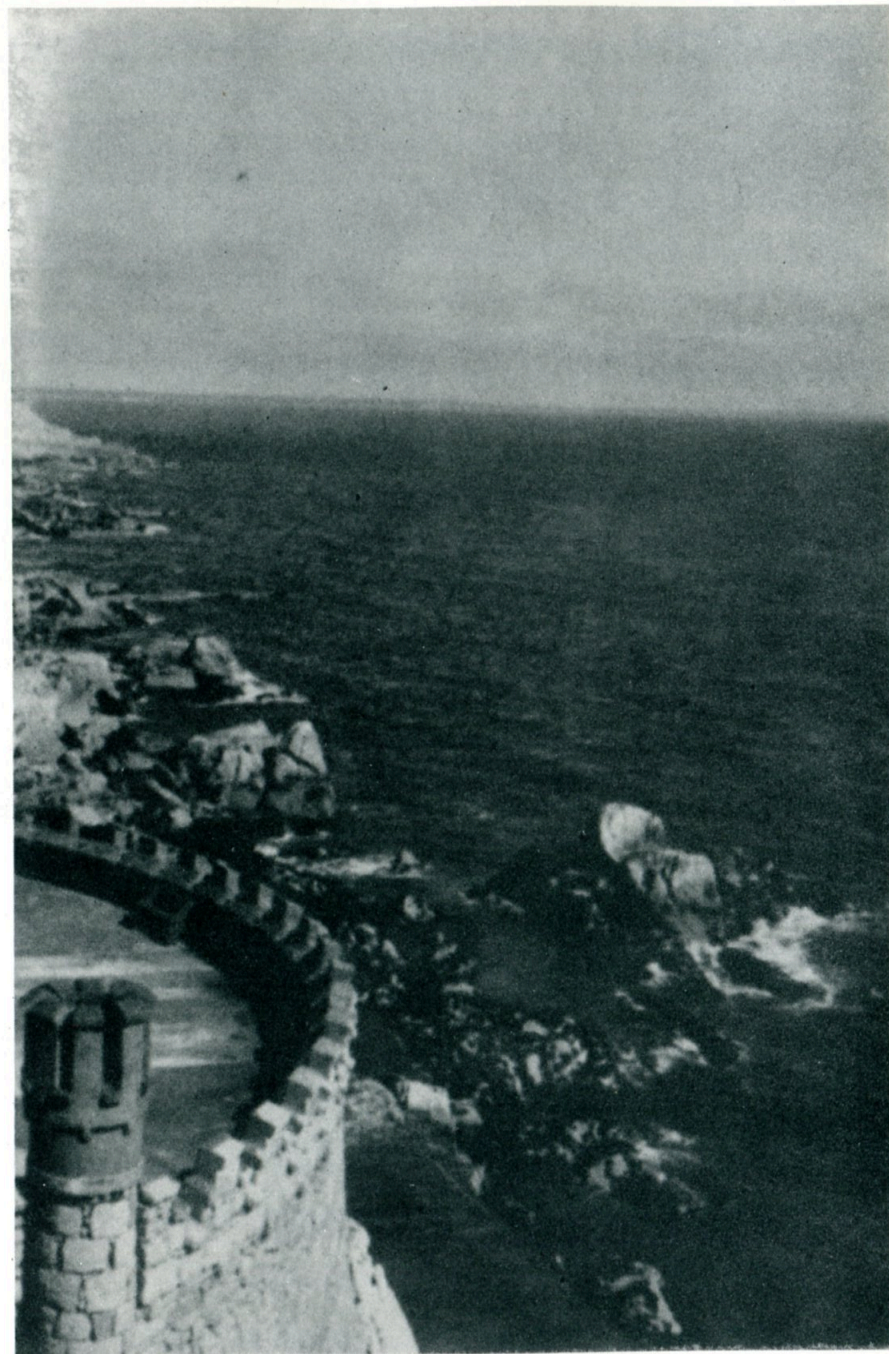
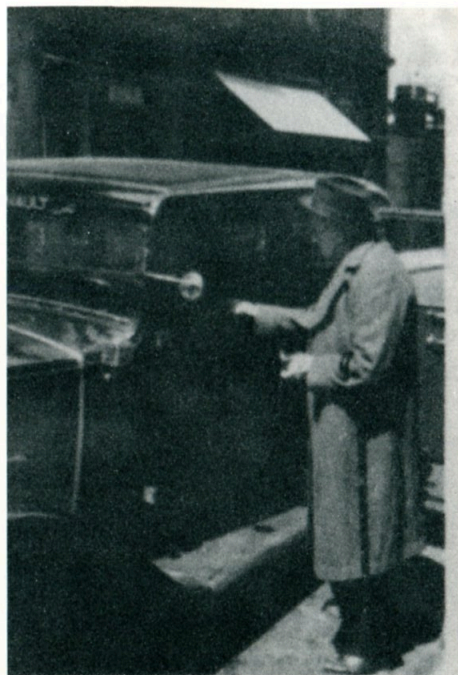
Primeira página do manuscrito de *Ulisses*

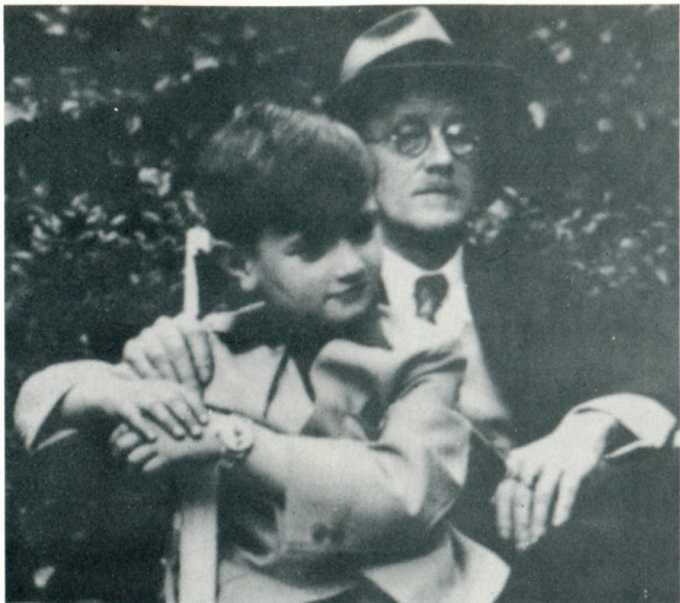
A Torre Martello

JOHN·RYAN

BLOOMSDAY

*16th June, 1904*

James Joyce
Gentiloni

— Lá vai mais outro *Ulisses!*
O idiota nem sabe que já não é proibido.

Joyce paga o táxi à porta de Shakespeare and Co, na Rue de l'Odéon

Shakespeare and Co: Joyce e Sylvia Beach

Com seu neto Stephen

Com Giorgio, seu filho

730

yes and damn well fucked too up to my neck nearly not by him 5 or 6 times handrunning theres the mark of his spunk on the clean sheet I wouldnt bother to even iron it out that ought to satisfy him if you dont believe me feel my belly unless I made him stand there and put him into me Ive a mind to tell him every scrap and make him do it in front of me serve him right its all his own fault if I am an adulteress as the thing in the gallery said O much about it if thats all the harm ever we did in this vale of tears God knows its not much doesnt everybody only they hide it I suppose thats what a woman is supposed to be there for or He wouldn't have made us the way He did so attractive to men then if he wants to kiss my bottom Ill drag open my drawers and bulge it right out in his face as large as life he can stick his tongue 7 miles up my hole as hes there my brown part then Ill tell him I want £ 1 or perhaps 30 Ill tell him I want to buy underclothes then if he gives me that well he wont be too bad I dont want to soak it all out of him like other women do I could often have written out a fine cheque for myself and write his name on it for a couple of pounds a few times he forgot to lock it up besides he wont spend it Ill let him do it off on me behind provided he doesnt smear all my good drawers O I suppose that cant be helped Ill do the indifferent 1 or 2 questions Ill know by the answers when hes like that he cant keep a thing back I know every turn in him Ill tighten my bottom well and let out a few smutty words smellrump or lick my shit or the first mad thing comes into my head then Ill suggest about yes O wait now sonny my turn is coming Ill be quite gay and friendly over it O but I was forgetting this bloody pest of a thing pfooh you wouldnt know which to laugh or cry were such a mixture of plum and apple no Ill have to wear the old things so much the better itll be more pointed hell never know whether he did it or not there thats good enough for you any old thing at all then Ill wipe him off me just like a business his omission then Ill go out Ill have him eying up at the ceiling where is she gone now make him want me thats the only way a quarter after what an unearthly hour I suppose theyre just getting up in China now combing out their pigtails for the day well soon have the nuns ringing the angelus theyve nobody coming in to spoil their sleep except an odd priest or two for his night office the alarmclock next door at cockshout clattering the brains out of itself let me see if I can doze off 1 2 3 4 5 what kind of flowers are those they invented like the stars the wallpaper in Lombard street was much nicer the apron he gave me was like that something only I only wore it twice better lower this lamp and try again so as I can get up early Ill go to Lambes there beside

(4) (5) vale of tears ~~world~~ stick 30/- two one Lambe's

Uma das últimas páginas da 1.ª edição de *Ulisses:* as partes circunscritas indicam acrescentos feitos ao manuscrito já com o livro no prelo

## ULISSES: O SEU DESENVOLVIMENTO — II

### [10] *Os Rochedos Errantes*

Este capítulo vem a ser um quadro ou síntese do livro inteiro, nas idas e voltas de diversos personagens pelas ruas de Dublin, das 3 às 4. Durante a redacção de *Ulisses,* Joyce pusera especial cuidado na realidade das suas visões dublinenses, escrevendo inclusivamente a sua tia Josephine, para tirar a contraprova de cores, dimensões e aspectos concretos — por exemplo, sobre a casa em que ele situava o casal Bloom na Rua Eccles, n.º 7. Todavia, já antes do seu refúgio na Suíça, que o impediu de fazer uma viagem à Irlanda para observar tudo com os seus olhos cada vez mais atacados, Joyce não queria a realidade em bruto da Dublin de então, mas certos stendhalianos *pormenores exactos* da Dublin de 1904. Agora, para redigir este capítulo, Joyce tomou um mapa de Dublin e traçou nele os itinerários dos principais personagens, cronometrando imaginariamente os seus movimentos para coordenar os seus encontros e as suas situações, e criando assim uma imagem de Dublin mais entretecida de relações, finalmente atravessada pela comitiva do Vice-rei, como resumo e síntese de uma situação. No total, há dezanove descrições de personagens em marcha, dentro de cada uma das quais aparecem alguns

dos outros personagens: um mostruário representativo da cidade, apresentado quase objectivamente se bem que com bons veios de «palavra interior». Quiçá o caso mais interessante é o do P.e Conmee, o jesuíta que — com esse mesmo nome real — ajudou o pequeno Joyce fazendo-o entrar para o Colégio Belvedere e livrando-o de muitos açoites: como pode ser vista por dentro, ou, melhor, ouvida por dentro, a mente de um jesuíta benévolo mas consciente e treinado na arte do exame de consciência próprio e alheio?

> Das bancadas, o Sr. Eugene Stratton sorria para o P.e Conmee com gordos lábios de negro.
>
> O P.e Conmee pensou nas almas de negros e pardos e amarelos e num sermão de S. Pedro Claver S. J. e nas missões da África e na propagação da fé a milhões de almas negras e pardas e amarelas que não tinham recebido o baptismo de água ao chegar-lhes a última hora como um ladrão na noite. Aquele livro do jesuíta belga, *Le Nombre des Élus*, parecia ao P.e Conmee uma tese razoável. Eram milhões de almas humanas criadas por Deus à Sua imagem e semelhança a quem não tinha chegado a fé (D. V.). Mas eram almas de Deus criadas por Deus. Ao P.e Conmee parecia uma lástima que todas se perdessem, um desperdício, assim se lhes podia chamar ...
>
> Quem podia saber a verdade? Nem o zeloso Lorde Belvedere, nem o seu confessor, se ela não tinha cometido plenamente adultério, *ejaculatio seminis inter vas naturale mulieris*, com o irmão de seu marido? Confessar-se-ia a meias se não havia pecado de todo, como faziam as mulheres. Só Deus o sabia e ela e ele, o irmão de seu marido.
>
> O P.e Conmee pensou nessa tirânica incontinência, necessária no entanto para a raça dos homens na terra, e em que os caminhos do Senhor não eram os nossos caminhos.



Enquanto vão aparecendo todos os personagens, Bloom compra um romancelho indecente, Stephen encontra-se com sua irmã e com um mestre italiano de música — Almidano Artifoni, o eufónico nome que tinha usado para um jesuíta em *Stephen, o Herói* e que na realidade era o do director da Berlitz School de Trieste —, os amigos de Stephen falam mal dele, um órfão do que fora a enterrar em [6] vai comprar salsichas, um afinador de pianos cego caminha a tentear, o promotor Boylan envia uns presentes a Molly Bloom para preparar a sua iminente visita, etc.

Faltam ainda bastantes anos para que a técnica do contraponto e da *collage* sobreposta de acções se converta em parte habitual dos recursos de qualquer narrador: talvez que esta consideração formal só provoque uma admiração um tanto fria da perspectiva de hoje em comparação com outras passagens de *Ulisses*, mas é também justo que o apontemos.

### [11] *As Sereias*

Este capítulo é um intento impossível de literatura «musical», no sentido mais estrito da palavra, quer dizer, não aproveitando a musicalidade própria da linguagem, mas precipitando-se para uma música que soa por fora. As «Sereias» são aqui duas camaristas no bar de um hotel: belas de meio corpo para cima, no que emerge acima do balcão; por debaixo, quiçá em andrajos. Como os temas apresentados numa abertura musical, enumeram-se primeiro cinquenta e sete breves elementos que irão depois aparecendo e reiterando-se durante o capítulo, em que não acontece coisa alguma mais que um leve *flirt* das camaristas com os fregueses, e o Sr. Bloom entra e vem jantar com um amigo, ouvindo um fulano que canta a ária de *Martha* — e também, ai dele!, reparando que o promotor «Blazes» Boylan entra a cobrar forças com um licor antes de ir visitar Molly Bloom na sua caleche cheia de tintinábulos. Ainda

que por essência seja um fracasso todo o intento de pôr música em narrativa, a inundação sentimental da ária no pobre Bloom chega até nós:

> Amor que canta: velha e doce canção de amor. Bloom desenvolveu lentamente a tira elástica do embrulho. Doce e velha canção de amor *sonnez la* oiro. Bloom prendeu uma madeixa em torno de quatro dedos em forma de garfo, estirou-a, abroixou e atou-a em torno do pescoço fortemente.
>
> — *Cheio de esperança e todo encantado ...*
>
> Ternura entornada: lenta, crescente. Palpitante. Assim é. Anda! Toma! Palpita, estremece, um pulsar orgulhoso e erecto. Palavras? Música? Não: o que há por detrás disso tudo. Bloom enlaçava e desenlaçava, atava e tornava a desatar. Bloom. Inundação de ir e vir dormente secreto; fluía por fluir em música e em desejo, fluxo obscuro como que a lamber, invasor. Tocar-lhe encontrá-la tentá-la arrastá-la. Ao alto. Poros a dilatar, dilatando-se. Alto! O gozo no esto do calor. Derramar sobre comportas jorros derramados. Inundação, jorro, fluxo, jorro de gozo, ladrido top-top. Agora mesmo! Linguagem do amor.

[12] *O Ciclope*

Este capítulo é um ataque ao nacionalismo irlandês, personificado no inominado Cidadão que Bloom encontra numa taberna. Desta vez a referência clássica tem verdadeiro sentido: o Ciclope, gigante de um só olho e portanto incapaz de ver os dois lados das coisas — como o Cidadão obsessionado com o tema irlandês —, quis dar cabo de Ulisses na sua cova — aqui, a taberna —, mas Ulisses escapou na sua nave sem que o alcançassem os calhaus atirados pelo gigante. Com efeito, no final do capítulo, Bloom escapa-se num carro das fúrias do Cidadão, sem que o atinja



a caixa de garrafinhas que lhe atira o frenético. O capítulo alterna com as discussões e tiradas do Cidadão com interpolações de paródia, geralmente antinacionalistas, tais como caricaturas de antigas crónicas ou uma monstruosa crónica da execução de uma patriota — acabavam de executar na Inglaterra os sublevados irlandeses de 1916 —, ou a Bíblia ... O capítulo volve-se demasiado extenso; Joyce perdia o sentido da medida quando se deixava levar pelas suas fobias e pelo seu gosto de imitar estilos:

> E então tu, ó cavalheiroso Terence, empinaste, como nascido para tal, a nacarada beberagem, e tu ofereceste o cristalino cálix ao que tinha sede, alma da cavalaria, semelhante em beleza aos imortais ...

[13] *Nausícaa*

Em contraposição, neste capítulo, a paródia é plenamente conseguida; quase todo ele corre composto em caricatura de literatura sentimental barata adequada ao retrato de uma moçoila que centra o capítulo num estilo, segundo o próprio Joyce, «chocho, de marmelada a escorrer *(alto lá)* com efeitos de mariolatria de incenso, masturbação, ouropéis, paleta de pintor, chacha, circunlocuções ...». (O resto do capítulo é «palavra interior» de Bloom que, ao entardecer, contempla na praia a mocita que, encandeada pelo olhar, lhe exibe a roupa interior até lhe provocar o onanismo.) O golpe final de efeito é que a moça, ao abalar com as amigas e as crianças por quem estas velam, revela uma coxeira que lhe estraga a beleza, mas não a emoção de Bloom. (Entrementes, ouvem-se ao longe os cantos de uma novena à Virgem Maria, numa igreja; durante algum tempo parece isso um contraponto adequado ao espírito da donzelinha.)

> Andava de luto pesado, via-se logo, e no seu rosto estava escrita a história de uma dor teimosa. Daria

tudo para saber que dor era essa. Olhava tão lentamente, tão quieto, viu-a dar o pontapé à bola e via até as brilhantes brochas de aço de seus sapatos, se os balançava assim pensativamente com a biqueira para baixo. Sentiu gosto de que logo lhe tivesse sugerido calçar meias transparentes pensando que Reggy Wylie podia andar por aí, mas isso estava lá muito longe.

Aí estava o que ela havia sonhado tantas vezes. Era ele que contava e o seu rosto encheu-se de alegria porque o amava e porque sentia instintivamente que era diferente de todos. O seu próprio coração de donzelinha ia ao encontro dele, seu marido sonhado, porque nesse momento soube que era ele. Se havia sofrido, se tinha pecado contra ele mais do que ele tinha pecado, ou inclusivamente, se ele mesmo tinha sido um pecador, a ela nada se lhe dava. Mesmo que fosse um protestante ou um metodista ela o converteria facilmente contanto que ele a amasse. Havia feridas que precisavam de ser curadas com bálsamo do coração. Ela era uma mulher muito mulher, não como outras miúdas frívolas, nada femininas, que tinha conhecido, essas ciclistas que vão mostrando o que não têm e ela desejava saber tudo, perdoar tudo se conseguisse que ele se enamorasse dela, fazer-lhe esquecer a lembrança do passado. Então quem sabe ele a abraçaria ternamente, como um homem de verdade, apertando contra ele o seu corpo branco, e havia de amá-la, menina do seu amor, só por ela mesma.

Refúgio de pecadores. Consoladora dos aflitos. *Ora pro nobis.* Com razão se disse que quem quer que reze com fé e constância nunca será repelido nem se perderá: e com muita razão é ela por igual um porto de refúgio para os aflitos pelas sete dores que lhe trespassaram o coração. Gerty imaginava toda a cena na igreja ...



[14] *Os Bois do Sol*

(Os capítulos vão sendo maiores: os treze primeiros equivalem em extensão aos cinco restantes, dos quais o capítulo [15] ocupará mais de uma centena de páginas.) Este capítulo [14] é um número de força estilística que um leitor estrangeiro dificilmente pode valorizar a pleno na tradução. Há um pretexto simbólico: Bloom entra numa maternidade a informar-se de uma vizinha que lá está há vários dias sem que o parto vingue. Convidado a sentar-se e a beber com outros jovens médicos e uns estudantes, vê entre estes a Stephen Dedalus, que lhe inspira um sentimento de impossível paternidade; vai-lhe depois na peugada para o defender de dissipações no bairro de má fama de Dublin. Para Joyce, o capítulo é uma exaltação das gestações e da fecundidade; portanto, desenvolve-o seguindo a evolução da prosa inglesa através da história, em cambiante imitação. Vale a pena citar a carta do próprio Joyce ao seu amigo o pintor Budgen (em Março de 1920), onde dá algumas pistas:

> Técnica: um episódio em nove partes sem divisões, introduzido por um prelúdio à Salústio Tácito (o óvulo sem fecundar), depois à maneira do anglo-saxão e do mais antigo inglês aliterativo e monossilábico («ainda não nascido o menino nadava em ventura...), depois à maneira de Mandeville («e foi quando entrámos num lugar onde estava um cavalheiro de estudos ...»), depois a *Morte de Arthur*, de Malory («o gentil-homem Lenehan era lépido em enxugar copos, de modo que o regozijo não escasseava ...»), depois o estilo de crónicas elisabetano («nesse tempo o jovem Stephen encheu todos os copos ...»), depois uma passagem solene, como se fora de Milton, de Taylor, de Hooker, seguida por um troço entrecortado de citações latinas estilo Burton--Browne, depois uma passagem à Bunyan («a questão

era que no caminho caiu com certa ironia de exterior prazenteiro cujo nome, disse ele, é Pássaro-na-Mão ...»). Após um troço de diário estilo Pepys-Evelyn («Leop. Bloom, sentado e todo contente com uma turma de gente alegre ...») e Landor-Pater-Newman, até que tudo acabe num enredo terrível de *pidgin English*, inglês de negro, *cockney*, irlandês, jargão de Bowery, verso pedestre ...»

O curioso é que Joyce não cita aí — quiçá por não os ter imitado ainda — outros estilos claramente visíveis no capítulo, como os de Gibbon, Goldsmith, Lamb, Dickens, De Quincey, Carlyle, Ruskin ... Evidentemente, na tradução o efeito perde-se em boa medida, mas é importante ver acentuado aqui algo que sempre forma parte da expressão de Joyce: o seu sentido de citação e amiúde de paródia, a ironia consciente do seu estilo sempre referido a alguma alusão do passado. Compreende-se que T. S. Eliot, posto em contacto com Joyce naqueles anos através do seu comum promotor Ezra Pound, absorvesse muito do sentido joyceano da expressão literária, como é bem visível em *The Waste Land*. Por seu lado, Joyce, embora sentisse desde o princípio simpatia por Eliot, levou tempo a dar-se conta de que era poeta: e acabaria por compor mais tarde uma graciosa paródia de *The Waste Land*.

[15] *Circe*

Este é, a nosso ver, o capítulo cimeiro do livro, o seu centro e o seu coração; podemos dizer que tudo o que vem antes cobra aqui o seu sentido. Mas a sua longura contribui para a sua dificuldade que é, para compensar, uma questão de forma mental e imaginativa. Não se trata de uma narração, mas de um espectáculo dramático — palavras na boca dos personagens e passagens cénicas —, mas não precisamente teatral, antes cinematográfico, com uma



estrutura que pode fazer-nos pensar preferentemente numa película como *8 e 1/2* de Fellini — muito embora saibamos que a lasca do passado parodiada por Joyce é *A Tentação de S. Antão*, de Flaubert. Há uma límpida acção real, mas é difícil distingui-la na barafunda de imagens que vão encarnando tudo o que há em Bloom — lembranças, sonhos, desejos, sujidades —, revestindo-se em cada passo em personagens caracterizados *ad hoc*. A acção seria: entre o capítulo anterior e este ocorreu algo que apenas inferimos indirectamente. Stephen e os seus amigos tomaram um transvia suburbano para ir ao bairro dos prostíbulos; ao mudar numa estação, Mulligan quis dar uma cotovelada a Stephen, daí uma briga entre eles, que deixa Stephen com a mão dorida e sem chave para voltar à torre Martello. Entretanto, Bloom, movido por um súbito sentimento de «paternidade» adoptiva para com Stephen, procura segui-lo para o livrar dos perigos daqueles bairros. Vai encontrá-lo no bordel regido por Bella Cohen, velha conhecida de Bloom. Stephen, depois de retoiçar e dançar com as prostitutas e de quebrar a lâmpada numa alucinação em que vê morta sua mãe, vai para a rua sempre seguido por Bloom: ao dizer algo a uma rapariga, aproxima-se um soldado que a acompanhava e, a soco, malha com ele no chão. Bloom ajuda-o a levantar-se e a dizer que não foi nada, pensando no seu filhinho morto. Esta simples acção real — entre as 11 e as 12 da noite — converte-se num vasto círculo nada caótico no fundo, apesar do seu aspecto; tudo o que viveu Bloom durante esse dia e muitos episódios do seu passado aparecem entrelaçados como para um juízo total sobre ele, em que se põem de relevo as suas faltas mais secretas e vergonhosas e os seus ideais mais descabelados. Em vão se defende Bloom contra as acusações, cada uma das quais no entanto acaba por dissipar-se como um sonho para dar lugar a outra. Por exemplo, quando apela para a sua moralidade pessoal, aparecem três damas dublinesas a acusá-lo de ter-lhes escrito cartas com propostas obscenas,

como a de ser açoitado masoquistamente — o que uma delas faz chamando-lhe cornudo. Então forma-se um jurado que o declara «Judas Iscariotes». Mas quando vai a ser executado, o apelar para uma pequena boa acção — deu de comer a um cãozito — desfaz o pesadelo e Bloom volta à realidade, andando em busca de Stephen. Ao entrar em casa onde este se encontra, Bloom transfigura-se e converte-se em presidente da câmara de Dublin e líder do nacionalismo irlandês, sucessor de Parnell e edificador da nova Bloomusalém. Mas dessa apoteose passa a outras acusações, etc. Num dado momento, a patroa do bordel fá-lo ser mulher e criada da casa, enquanto ela o possui como macho. Mais adiante Bloom ver-se-á reduzido a lacaio cornudo na sua própria casa, enquanto o promotor Boylan possui espectacularmente Molly. Para o final do capítulo, no defrontamento com os soldados, forma-se um grande espectáculo militar e nacionalista nesse âmbito imaginário onde ocorre quanto não é a pouca realidade contida no capítulo, e que não pode dizer-se que se situe na imaginação de Bloom, mas num cenário criado pelo autor e onde se avolumam e vivem por sua conta os elementos que há no fundo do ânimo de Bloom. A linguagem chega ao seu extremo de fantasia, não menos que nos longos parágrafos que nas próprias palavras dos fantasmais personagens, e não menos nos veios de acção real que nos longos trechos de fantasia. Assim, quando Stephen dança com as prostitutas:

> A PIANOLA: A melhor, a melhor de todas,
> Prorrompón!
>
> KITTY *(Põe-se de é num pulo):* Isso cantavam nos cavalitos da tômbola Mirus!
>
> *(Corre para Stephen. Ele deixa bruscamente Florry e agarra Kitty. Ergue-se um áspero silvo agudo de estridente granido. O mastodonte tiovivo Toft gemendigrunhindigorgolejando faz andar devagar em torno do quarto)*



> A PIANOLA: A minha miúda é de Yorkshire.
> Verdadinha é de Yorkshire.
>
> ZOE: Vamos para lá todos!
>
> *(Agarra Florry e dança com ela.)*
>
> STEPHEN: *Pas seul!*
>
> *(Envia, rodopiando, Kitty para os braços de Lynch, agarra na batuta da mesa e dirige o baile. Todos giram, dão voltas, valsam, remoinham. Bloombella, Kittylinch, Florryzoe, mulheres chupa-chupas. Stephen, com sua batuta de sabugueiro, dá saltos de rã no meio, erguendo pés e pateando de boca aberta e as mãos tamborilando em cascavéis e alalis como quem vê relâmpagos vermelhos e amarelos. O mastodôntico de Toft gira com ginetes de cavalinhos de madeira dependurando de serpentes douradas tripas de fandango golpeia o solo com os pés e cai de novo.)*
>
> A PIANOLA: Mesmo que a miúda ande na fábrica
> e não tenha vestidos elegantes.
>
> *(Vivamente agarrados depressa mais depressa com fulgorresplandorestentor ei-los que rodam descabeladamente passando em vertigemcaindo. Prorrompón!)*
>
> TUTTI: Outra vez! Bis! Bravo! Outra vez!
>
> SIMON: Pensa na família da tua mãe!
>
> STEPHEN: A dança da morte.
>
> *(Tão bis talão tão de campainha de porteiro, cavalo, rocim, novilho, leitões, Conmee no asno de Cristo coxo muleta e perna marinheiro em chalupa cruzado de braços puxa-cabos. Depois em último reviravolta adiante e atrás desmoronando-se para cima e para baixo chocar e ver uma espécie de vice-rei e uma rainha cor de rosa do chocshire. Prorrompón!)*

Neste capítulo torna-se certamente mais decisivo do que nunca que o leitor tenha alguma da memória verbal e imaginativa que Joyce supunha sempre nos seus leitores: a capacidade de conservar pegada à memória qualquer

frase trivial que tivesse surgido antes. Pois *Ulisses* começa por se ter passado na memória de Stephen e Bloom para recordar o visto, ouvido e lido em anos anteriores, mas pouco a pouco passa a basear-se na memória do leitor para evocar as páginas anteriores em crescente autocitação.

[16] *Eumeu* (o porqueiro de Ulisses)

Das 12 à 1; estamos já no ciclo do retorno, e no dia 17 de Junho, em que não tardará a chegar o amanhecer cedinho irlandês próprio de Junho. Depois do fervor do anterior capítulo este é de «ressaca», opaco e deliberadamente aborrecido; o estilo assenta em inumeráveis clichés e circunlóquios que só servem para prolongar o que se diz: comparações requentadas, recursos de periodismo convencional; retórica administrativa e burocrática; todo um alarde de vulgaridade na expressão. Bloom acompanha e ajuda Stephen a recuperar o equilíbrio, levando-o ao Refúgio do Cocheiro — uma espécie de café não alcoólico para uso de noctâmbulos, regido por Fitzharris, o Esfola-Cabras, famoso por presumida participação num crime. De caminho, e já no Refúgio, aparecem vários tipos avariados da bola, em especial um marinheiro fanfarrão e embusteiro, que conta viagens imaginárias. Bloom atira-se a longas disquisições políticas e filosóficas, que Stephen repele despectivamente; ao dar-se conta de que o jovem leva mais de um dia em jejum e que de pouca substância lhe será o pãozelho do Refúgio, Bloom convida-o a ir tomar alguma coisa a sua casa, se bem que o não possa aboletar porque não está seguro da aprovação de Molly — cuja foto exibe orgulhosamente a Stephen. E lá vão, cotejando os seus gostos musicais; os de Bloom, de opereta e confusos; os de Stephen, refinados e *snobs*.

Quiçá poderíamos dizer que este capítulo está escrito como se o houvera redigido o próprio Bloom se tivesse chegado a encontrar o estilo mais apropriado ao seu carácter, de uma ingénua pedantaria ao modo do de Bouvard



et Pécuchet flaubertianos, mas com um gosto pela própria linguagem que não havia naqueles antecessores — gosto que, nele, é quase «mau gosto», mas, em todo o caso, é saboreio e ruminação na memória. A negativa de Stephen a segui-lo nos seus discursos é sobretudo repulsa estilística, em agressivos paradoxos, posto que também seja desinteresse por tópico baratos dignos de um periódico:

— Você imagina — replicou Stephen com uma risadinha — que eu sou importante porque pertenço ao *faubourg Saint-Patrice* chamado Irlanda em obséquio à brevidade.

— Eu iria mais longe — insinuou o Sr. Bloom.

— Mas eu imagino — interrompeu Stephen — que a Irlanda deve ser importante porque me pertence a mim.

— Pertence? — perguntou o Sr. Bloom, indo adiante, suspeitando que acaso entendera mal. — Perdão. Por desgraça esquecia-me a segunda parte. Que é que o senhor ...?

Stephen, visivelmente mal-humorado, repetiu o dito e atirou para o lado com um gesto descortês a chávena de café ou como queiram chamar-lhe, acrescentando:

— Não podemos mudar de país. Mudemos de tema.

Ante esta pertinente sugestão, mudar de tema, o Sr. Bloom baixou os olhos, embora com certa perplexidade, pois não sabia exactamente que interpretação dar a este «pertence» que parecia não vir a proósito. A negação de uma ou doutra espécie era mais clara que tudo o mais. Evidentemente, os vapores da sua recente orgia falavam agora com certa aspereza, de um modo curiosamente áspero, alheio aos seus modos, quando o álcool lhe não subira aos furtados. Provavelmente, a vida do lar, a que o Sr. Bloom atribuía a mais alta importância, não tinha sido tudo o que era

preciso ou não se tinha familiarizado com a classe de gente de melhor nível. Com um toque de temor ao jovem do lado, que escrutinava furtivamente com ar de certa consternação recordando que acabava de voltar de Paris, cujos olhos lhe recordavam mais intensamente os de sua mãe e de sua irmã, mas sem poder lançar muita luz sobre o tema, evocou todavia em espírito exemplos de pessoas cultas que prometiam tanto malogradas nos invólucros da decadência prematura, sem poder atirar para cima de outros a culpa ... (P. 276.)

Quiçá o leitor quisera que o capítulo não fosse tão comprido, mas dado que o seu sentido é precisamente dar uma lição de prolixidade e de pesadume estilístico, é possível que também o tamanho forme parte necessária dos seus meios expressivos.

[17] *Ítaca*

Este era o capítulo predilecto de Joyce, que lhe chamava «o patinho feio». Aqui, a prolixidade exaustiva do capítulo anterior toma um rumo analítico impessoal e rigoroso, adoptando a forma do «catecismo» — ou seja, perguntas e respostas. A algidez do processo interrogativo torna-se mais cruelmente irónica, ao darem-se respostas exaustivas, amiúde impertinentes à força de estatísticas e de pormenores, deixando-nos em branco sobre a justificação do relato sobre a vida e a personalidade. Seguramente a alusão inspirativa de que partiu Joyce foi a do exame de consciência à maneira jesuíta, mas sem o mínimo desígnio moral. Bloom chega a casa com Stephen para lhe oferecer uma chávena de cacau: tem de entrar saltando a sebe, porque esquecera a chave. Cada um dos seus actos e gestos é analisado cientificamente com dados, pesos e medidas, até o deixar desumanizado. Igualmente se passa revista a tudo o que há na cozinha e a quanto possa estar relacionado com o que vão fazendo



— por exemplo, abrir a torneira é ocasião para amplíssima informação sobre o sistema de condução de águas em Dublin. Duro é que este processo se aplica, sem mudar de tom, aos sentimentos e lembranças de Bloom: seguramente a passagem mais dolorosa é quando, ao deitar-se depois de Stephen se ir embora, Bloom arranca maquinalmente um pedaço da unha do pé e a cheira distraidamente antes de a atirar fora: esse gesto, tantas vezes repetido desde a infância, descarrega nele toda uma corrente de lembranças, sobretudo as lembranças das suas ilusões para o futuro que ainda não se resigna a abandonar. À força de perguntas, vão ficando explícitos os supremos ideais do Sr. Bloom neste mundo e vêm a ser algo resumido e ostentoso, mas não excessivo, como num catálogo de armazém de meia tigela:

> ... agarrou e suavemente arrancou a parte saliente da unha do dedo grande, levou ao nariz a parte arrancada e cheirou o odor do vivo e depois com satisfação atirou o fragmento arrancado.
>
> Porquê com satisfação?
>
> Porque esse odor correspondia a outros odores aspirados de outros fragmentos de unha agarrados e arrancados pelo jovem Bloom, aluno da escola da senhora Ellis, pacientemente todas as noites no acto de breve genuflexão e oração nocturna e meditação ambiciosa.
>
> Em que definitiva ambição se haviam fundido agora todas as concorrentes e sucessivas ambições?
>
> Não herdar por direito de primogenitura, partilha igualizada ou direito inglês do mais novo, nem possuir para sempre uma extensa propriedade de suficiente número de hectares, ao longo e ao largo, medida agrária legal (valor £ 42) de campinas de pasto em torno a uma residência de barão com casa para o porteiro e avenida à entrada, nem, por outro lado, uma casa à italiana ou vila semi-independente, denominada *Rus*

*in Urbe* ou *Qui si sana,* mas adquirir por contrato privado com pleno usufruto uma casa residencial com tecto de lousa em forma de *bungalow,* de dois andares, voltada ao sul, coroada por ventoinha e pára-raios unido à terra, com o pórtico coberto de plantas trepadoras (hera ou vide americana), a porta do vestíbulo verde-azeitona, com elegante suplemento para carroceria e brilhantes dourados na porta, fachada de reboco com molduras douradas nas junturas e o todo erguendo-se se fosse possível por sobre uma suave encosta com agradável panorama do terraço ou balaustrada de pilares de pedra sobre prados interjacentes desocupados e inocupáveis no meio de 5 ou 6 hectares de terreno próprio, e a tal distância da mais próxima via pública que fossem visíveis as luzes da casa de noite através de um óculo cortado segundo as regras da teodolitaria, que estivesse situado num ponto dado e a não menos de uma milha legal a começar da periferia da metrópole. (P. 365.)

E assim prosseguem páginas e páginas de sonhos do Sr. Bloom, ridiculizados tão-só por se fazerem explícitos até ao último pormenor, mas ao mesmo tempo fazendo-nos sentir ridículos a nós mesmos por nos apontar, no fundo, tão parecidos com o Sr. Bloom, se nos puséssemos a analisar e a catalogar as nossas ilusões com todo o realismo. Sem dúvida, é este o capítulo mais cruel dentro de um livro que se pode encarar como uma acusação aniquiladora contra o homem em geral: a análise científica e microscópica da realidade é pior que a revelação de desejos indecentes e de maldades ocultas na vida desse homem, o Sr. Bloom, encarnação estatística do «homem médio», salvo na sua freima pelo jogo linguístico. Na autópsia das perguntas e respostas exaustivas, este homem-em-geral não surge como bom nem mau, mas — pior ainda — como ridículo, à força de medíocre. Ao lado dessa revelação total de ideais de curto voo,



é menos ridículo ver o Sr. Bloom entrar no leito conjugal, que é pequeno, em posição invertida como as sardinhas na lata, com os pés de Molly junto à sua cabeça e, reflectindo sobre as infidelidades desta, consolar-se sexualmente com o seu traseiro. O Sr. Bloom está aniquilado.

[18] *Penélope* (e pense-se no contraste de Molly com a fidelidade da esposa de Ulisses)

Das 2 às 3 da madrugada; é o solilóquio semidormente da Sr.ª Bloom, depois de o Sr. Bloom se deitar. O capítulo consiste em oito grandes frases, cuja ausência de pontuação corresponde ao vago fluir da mente de Molly — livre de inibições morais na sua obsessão erótica, só alternada com temas domésticos da cozinha. Está ainda muito viva a lembrança da visita do promotor Boylan naquela tarde e do encontro sexual com ele — no chão, porque as molas de metal da cama rangiam demasiado; e houve promessa que voltaria. Todavia, Bloom não sai desfavorecido na comparação com o traste; e segue-se a lembrança dos primeiros amores de Molly em Gibraltar:

> ... e os pobres burros tropicando meio adormecidos e os vagabundos com suas capas adormecidos nas escadarias e as grandes rodas dos carros dos touros e o velho castelo já com milhares de anos em cima e esses mouros tão bonitos todos de branco e os turbantes como reis a pedir-nos que nos sentemos um momento na sua tenda exígua e a Ronda com as velhas janelas das *posadas* olhos a varar uma gelosia escondida para que o amante venha beijar as reixas e as tabernas meio abertas de noite e as castanholas e a noite em que perdemos o barco em Algeciras o guarda dando voltas por aí *sereno* com seu farol ah essa tremenda corrente lá ao fundo ah e o mar o mar carmesim às vezes como fogo e os estupendos pores do sol

e as figueiras nos jardins da Alameda sim e todas essas ruazinhas de casas espaçadas e casas rosas e azuis e amarelas e os rosais e o jasmim e as hidranjas e os cactos e Gibraltar de quando eu era pequena de quando eu era uma Flor do monte sim de quando eu punha uma rosa no cabelo como as meninas andaluzas ou então ponho uma vermelha sim e como me deu um beijo junto da muralha dos mouros e eu pensei assim bem tanto faz ele como outro e depois pedi-lhe com os olhos que me tornasse a pedir outro beijo e então ele pediu se eu queria dizer sim minha flor do monte e primeiro rodeei-o com os braços e puxei-o para cima de mim para que pudesse sentir-me os peitos todos perfume e o coração batia-lhe como louco e sim disse sim quero Sim.

Nessa apoteose final, Molly sobe a um nível lírico que não avezou no resto do capítulo, mais rasteiro e pedestre: a linguagem e a distância, nessa volta ao princípio amoroso, deram com ela em poeta, para concluir com a palavra que Joyce chamava a palavra feminina: «Sim». *Ulisses* revela-se, no final mais que nunca, como um negativo caricatural da *Odisseia:* «herói» voltou ao seu lar para não ser nada, nem sequer o que pode esboçar fracassadamente durante o dia: triunfa em contraposição Molly, o Eterno Feminino, a deusa Terra, a Natureza sábia, fecunda e sem ideias.

Mas deixemos para outro capítulo tudo o que seja interpretação, com a história de como foi publicado e recebido o livro.



## «ULISSES»: HISTÓRIA DO LIVRO

Tínhamos deixado Joyce em Zurique, entregue ao seu manuscrito, cada vez mais enredado e interminável: por vezes gastava um dia inteiro em experimentar efeitos rítmicos com uma só frase. Provavelmente, Joyce sentiu necessidade de se obrigar a si mesmo a certos termos e prazos, e pensou no que tão decisivamente lhe tinha servido para pôr remate ao *Retrato:* o compromisso de o publicar em parcelas numa revista. Era isto em 1917, e Joyce julgava ter já a maior parte do livro — posto não fosse por certo nem sequer a metade do produto final, em parte também porque haveria ainda infinitos acrescentos desde o manuscrito original até à versão em livro. Naturalmente, Joyce pensou na revista *The Egoist,* onde tinha aparecido o *Retrato,* e a sua editora, Harriet Shaw Weaver, que estava subvencionando Joyce sem que este o soubesse, teve uma grande alegria ante tal possibilidade. Mas então ia a pôr-se mais duramente o problema que Joyce previu quando compunha o *Retrato:* «O que escrevo com as intenções mais lúgubres será considerado como obsceno» (Carta a Stanislaus).

Com efeito, o puritanismo dominante na gente e na cultura anglo-saxã não podia — naquele tempo — tolerar o destampatório de absoluta franqueza que há em *Ulisses,*

ao anotar com frio cinismo todas as parvoíces e incidências que passaram pelo sótão dos seus personagens. Numa tradição católica — e mais ainda se é jesuítica como a de Joyce — não se sente tanto horror ante semelhante franqueza — que é, no fundo, franqueza também para connosco mesmos ao ter que reconhecer que a nossa mente é em boa medida semelhante a qualquer outra mente que se ponha ao léu, inclusivamente semelhante à do Sr. Bloom, mesmo supondo que não tenhamos a sua indiferença moral ante o curso do próprio pensamento. Essa relativa tolerância católica poderia explicar-se em parte como resultado da tradição do exame de consciência, que a tradição jesuítica levou a uma admirável formalização técnica: sendo possível, todas as noites, mas em qualquer caso antes da confissão, cumpria examinar os actos, palavras e pensamentos numa atitude bastante complexa e distanciada por um lado, sem omitir nada, ainda a pior hipótese, mas, por outro lado, sem exagerar na auto-acusação, mas matizando dentro da casuística todas as circunstâncias atenuantes, e atendendo a quanto pudesse diminuir a responsabilidade. Assim a um tempo como acusado, como acusador e como defensor, quem examina a sua consciência deve abster-se de querer ser juiz, mas preparar simplesmente o que deve dizer ao confessor para que este o julgue ou o entregue a mais alta instância, «tal como esteja na presença do Senhor». Quer dizer, o exame de consciência é um processo de sentido linguístico, de verbalização do vivido, enquanto tenha podido ser pecaminoso, mas em si mesmo com a maior objectividade: o arrependimento de facto promove-se e exprime-se *depois* do exame de consciência em orações à parte. Assim, podemos dizer que *Ulisses* é um exemplo extremo de exame de consciência, ao modo jesuítico, só que «sem dor de coração» nem «propósito de emenda» — à parte estar endossado a um personagem mais ou menos diverso do autor —: o exame de consciência aceitava a linguagem como concreção e limite do homem, sem pre-



tender transcendê-lo em busca de uma suposta verdade ultralinguística do ser moral do indivíduo; por isso serve muito bem como sugestão para *Ulisses*, que é o mais que se pode dizer do Sr. Bloom, inclusivamente o que ele mesmo vai dizendo só em pensamento.

Mas, falando mais em geral, as maiores possibilidades de aceitação do cinismo total num âmbito católico — em comparação com o âmbito puritano calvinista — radicam na sua crença de que o homem não tem assim escrito o seu destino e o seu ser moral; dito em forma caricatural, que estamos constantemente a passar de justos a pecadores e vice-versa, pelo que não importa muito reconhecer as nossas faltas e vícios — exteriores ou interiores; em especial, a tendência do nosso pensamento à deriva a deter-se onde não devia, na sua impunidade solitária. Está-se sempre a tempo do arrependimento; como disse D. João Tenório: «Um nada de contrição / dá à alma a salvação.» Inclusivamente, podemos utilizar a auto-acusação para seguir no mesmo pecado: pelo menos não se é hipócrita; e, em todo o caso, nem o pior maroto perde a possibilidade de confissão e redenção.

Em contrapartida — continuamos caricaturando, para nos entendermos —, na tradição puritana, com o seu intenso sentimento da gratuitidade da salvação, e portanto da predestinação, e com o seu contraste quase visível entre os «santos» e os que se vão condenar, torna-se mais escandaloso o destampatório total da mente — de uma mente vulgar —, porque, a esse nível básico, na «palavra interior», o leitor poderia descobrir-se demasiado parecido ao personagem literário na deriva inevitável do pensamento para conteúdos de que é melhor não falar, e com isso sentir-se-ia atacado na sua confiança de pertencer aos «santos».

O escândalo, em termos editoriais, podia facilmente bloquear a publicação de *Ulisses;* na Inglaterra — como nos Estados Unidos — as barreiras eram múltiplas e todas temíveis (falamos no pretérito porque, muito embora as leis

continuem talvez a ser as mesmas, hoje não se pensa que um livro vai ter efeito na moral pública: uma «desvalorização» da linguagem que recentemente se processou também em Espanha). Antes de mais, uma acusação de obscenidade avaliava-se com referência a passagens ou frases, ou inclusivamente palavras soltas sem ligame com o contexto — critério segundo o qual o Antigo Testamento deveria estar proibido. Contudo, a vigilância não a exercia um organismo de censura, mas o responsável ante os juízes era o próprio impressor, sem poder alijar em editores nem nos autores — pelo que o menos ilustrado e manual colaborador do livro é que havia de justificar a moralidade do próprio livro. E, para a acusação ante os juízes, em vez de censores aí estavam, e estão — os funcionários dos Correios, com atentos leitores e activos fornos crematórios, sob pretexto de obscenidade ou de perversão política. E, naturalmente, tinham-se em conta — como se têm ainda — os indivíduos zelosos e as sociedades especialmente constituídas para trazerem de olho as palavras e os costumes.

Harriet Shaw Weaver, sem olhar à sua parte de risco, gastou um ano à procura de um tipógrafo para as primeiras entregas de *Ulisses* na sua revista e quando o encontrou teve de tesoirar os capítulos [2] [3] [6] e [10]. Note-se que o casal Leonardo-Virginia Woolf repeliu a oferta de serem editores e impressores da obra, na sua imprensa manual de Hogarth Press. Quando Joyce morreu, poucas semanas antes do suicídio de Virginia Woolf, esta anota no seu *Diário* (15 de Janeiro de 1941):

> Lembro-me de Mrs. [Miss] Weaver, com luvas de lã, trazendo *Ulisses* copiado à máquina à nossa mesa de chá em Hogarth House. Dedicaríamos as nossas vidas a imprimi-lo? Aquelas indecentes páginas tinham um ar incongruente: ela era muito solteirona, abotoada até cima. E as páginas ressumavam indecência. Meti-o na gaveta.



Mas em breve falaremos da posterior admiração de Virginia Woolf por *Ulisses;* retoicemos ainda na odisseia da censura.

Quando a Weaver topa tipógrafo, já Joyce, impaciente, tinha recorrido a Ezra Pound, na errónea esperança de achar mais liberdade nos Estados Unidos. Pound enviou os três primeiros capítulos à *Little Review*, recém-trasladada de Chicago para Nova Iorque, onde a tinham fundado em 1914. A editora Margaret Anderson decidira consagrar a sua vida a imprimir aquela obra — e tratava-se ainda só da parte inicial sem Bloom. Levou muito tempo a achar um impressor que, por ser servo-croata, não se assustou perante a linguagem do *Ulisses.* Na realidade era um erro publicar quaisquer parcelas antes do livro inteiro, porque se uma delas fosse condenada judicialmente o livro ficaria proibido na totalidade, mas Joyce foi para diante apesar de prudentes conselhos contra; talvez precisasse do compromisso da serialização para levar a obra ao fim. Com efeito, os implacáveis censores dos Correios, gente pelos vistos de grande capacidade de leitura, desabaram sobre aquela minoritária revista confiscando e queimando os números que estampavam os capítulos [8] [9] e [12] em despeito do pouco relento de pecado; o caso do [8] («Os Lestrigões») é especialmente significativo porque, tirante algum vago devaneio erótico de Bloom, escândalo só pode haver na crueza com que se descreve o acto de comer e de beber e uns ruídos de ventosidades finais.

Joyce cuja *Gente de Dublin* já tinha ardido inocentemente na sua primeira edição, comentou: «É a segunda vez que me queimam neste mundo, por isso espero passar pelo fogo do purgatório tão depressa como o meu patrono S. Luís Gonzaga.» Mas o capítulo [13] «Nausícaa» foi denunciado pela Sociedade para a Prevenção do Vício, de Nova Iorque, e, a despeito de brilhantes defesas literárias, deu lugar a uma multa e à ordem de se pôr de lado a publicação. Era isto em 1921; as vítimas lembraram-se de outro ano — o de

1857 — em que um mesmo fiscal — por sinal autor secreto de versos pornográficos — fez condenar *Les Fleurs du Mal* e *Madame Bovary,* ao primeiro, a truncar-se-lhe um poema e, ao segundo, a uma multa. Agora as consequências eram mais graves: *Ulisses* não se podia publicar nem no Império Britânico nem nos Estados Unidos.

Só lhe restava uma via heróica: publicá-lo fora do âmbito da língua inglesa, de preferência em Paris, onde viera fazer assento James Joyce em 1920, com a sua família, interrompendo a viagem a Londres, a conselho de Ezra Pound, relevante membro da sociedade de escritores americanos ali estabelecidos — Hemingway, Faulkner... — sob o decanato da grande exilada de antes de guerra, Gertrude Stein — a qual, por sinal, sentiria logo muitos ciúmes de Joyce, reivindicando a sua primazia em certos artifícios técnicos.

Pound demonstrava com isso uma vez mais o seu sentido prático para a vida literária — é sabido como interviera acertadamente no manuscrito de *The Waste Land,* de T. S. Eliot, precisamente nesses anos. Pois logo que Joyce ali chegou, Pound pôde apresentá-lo a Sylvia Beach, uma jovem americana que acabara de fundar uma livraria de língua inglesa, Shakespeare and Co., junto à famosa Maison des Amis du Livre, da sua amiga Adrienne Monnier. E Sylvia Beach, ao saber dos primeiros problemas de Joyce com a censura postal, começou a mobilizar em seu favor a crítica francesa. Em primeiro lugar, deu a conhecer o *Retrato* a Valéry Larbaud, tão fino escritor como aberto às literaturas dos outros países (em Espanha, Ramón Jiménez, Gomes de la Serna e Gabriel Miró desfrutaram do seu aplauso e amizade [1]). Larbaud, entusiasmado com o *Retrato,* quis conhecer Joyce: encontrou-o numa festa de Natal cantando *carols.* Larbaud pediu-lhe então os capítulos de *Ulisses* publicados em revista ... e o efeito foi eléctrico. Escreveu imediatamente a Sylvia Beach, enquanto se punha a traduzir uns fragmentos para a *Nouvelle Revue Française:* «Estou a ler o *Ulisses.* Na realidade, não posso ler outra coisa, não posso pensar noutra coisa.» Decorrida uma semana, tendo já lido o material disponível, escrevia: «Estou louco delirante com *Ulisses.* Desde que li Whitman, aos meus 18 anos, nenhum livro me entusiasmou tanto ... É prodigioso! Tão grande como Rabelais: o Sr. Bloom é imortal como Falstaff.»

[1] E em Portugal, Vitorino Nemésio, Joaquim Paço d'Arcos e outros. *(N. do T.)*



Pouco depois dava-se a condenação judicial em Nova Iorque; então, Sylvia Beach decidiu editar ela mesma o *Ulisses,* em Paris, um trabalho que absorveria a sua vida durante algum tempo por via das exigências, as mudanças, as meticulosidades de Joyce. Para financiar o livro buscaram-se 1000 subscritores de uma primeira edição de luxo, numa lista que incluía nomes tão surpreendentes como o de Winston Churchill. Outro subscritor, Paul Claudel devolveria o seu exemplar ao recebê-lo por considerá-lo imoral (e sabemos hoje que esse famoso converso não se privava de ter uma amante, actriz da Comédie Française). Em contrapartida, não se quis meter na lista Bernard Shaw, apesar de responder à petição fazendo um grande elogio do que tinha lido de Joyce porque, segundo rematava: «O senhor não sabe o que é um irlandês, já durázio, se imagina que ele está disposto a pagar 150 francos por um livro.»

A impressão ia ser negócio complicado — já a cópia à máquina tinha sido épica, dando lugar inclusivamente a desgostos conjugais de alguma dactilógrafa voluntária, quando o seu marido deitou uma olhadela ao manuscrito. O impressor, Dantière, estava em Dijon e não sabia inglês, compondo letra por letra, mas o pior era que Joyce exigia seis jogos de provas, em várias das quais, com os olhos cada vez em pior estado, lançava-se a infinitas adições e variantes. Dispomos, desde 1975, de uma edição fac-similada do

manuscrito (Octagon Books; Farrar Straus & Giroux, Nova Iorque), em dois volumes acompanhados de um fac-símile da primeira edição onde se assinalam os acrescentos feitos por Joyce nos episódios publicados em revista e na forma final do livro; nos últimos capítulos chegam a constituir a terceira parte do texto. E o mais notável é que no meio de todo o caos de provas, missivas pelo correio e rectificações ainda faltava muito por escrever dos últimos capítulos, enquanto se compunham os primeiros. E, para maior enredo, Joyce metera-se na cabeça que o livro devia sair quando ele fizesse os quarenta anos, ou seja, a 2 de Fevereiro de 1922.

Assim aconteceu: o maquinista do comboio de Dijon pôde entregar nessa mágica data o embrulho urgente com o primeiro exemplar da edição, para cuja capa se escolhera cuidadosamente o azul que, com as letras em branco, representava para Joyce o elemento grego — mar e espuma, e a bandeira grega —, assim como, quiçá, a roupa interior exibida por Gerty MacDowell diante de Bloom em [13] *Nausícaa.*

As reedições sucedem-se com frequência e regularidade, mas resultam vãos os intentos de introduzir o livro nos países de língua inglesa — salvo os exemplares soltos e contrabandeados por turistas americanos que regressam da Europa ou filtrados ilegalmente como envio pessoal por correio. Harriet Shaw Weaver, apelando para contratos prévios com Joyce, põe-se de acordo com Shakespeare e Co. para que desde a segunda edição *Ulisses* tenha o selo editorial de The Egoist Press — sem deixar de se imprimir em França, claro está. Dos 2000 exemplares da segunda edição enviam-se 500 para os Estados Unidos, mas são todos queimados ao chegar ao país da liberdade; porque a liberdade tem limites; a terceira edição tem 500 exemplares enviados para Inglaterra, a ver ... Os homens da alfândega britânicos, mais finamente que os seus colegas americanos, queimam só 499! Desde a 4.ª edição à 13.ª, *Ulisses* volta



a aparecer com o selo Shakespeare and Co.; desde então, já em 1932, encarrega-se do livro uma firma *ad hoc* sita em Hamburgo, com o significativo apelido de The Odissey Press.

Entrementes, em 1926, um editor pouco escrupuloso de Nova Iorque aproveita-se de que, juridicamente, *Ulisses* seja nos Estados Unidos «um bom mostrengo» e lança-se a publicá-lo numa revista, em episódios mensais, cortando tudo o que pudesse ofender os olhos castos dos homens dos Correios. Organiza-se então um protesto assinado por escritores de vários países — entre eles Unamuno, que sem dúvida não tinha lido o livro. E também começam a sair as traduções, antes de mais a alemã, depois a francesa, elaborada em grupo *(traduction d'Auguste Morel, revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur)*, que dá a impressão de que nela Joyce se encanzinara em exibir os seus grandes conhecimentos em *argot francês*, desviando assim o sentido estilístico do original; depois saiu a tradução checa e duas japonesas em 1930.

Curioso é que o autor do livro proibido se vai convertendo em tema de livros: em 1924, H. Gorman publica *James Joyce: His First 40 Years* e em 1930 aparece *James Joyce's «Ulisses»*, de Stuart Gilbert, em que se cita abundantemente esse livro que no entanto se não encontra nas livrarias de língua inglesa. A situação parece que vai amadurecendo para, ao menos nos Estados Unidos, se intentar uma causa legal que mude a situação de *Ulisses;* em 1933, provoca-se uma causa enviando um exemplar por correio e avisando as autoridades para que seja confiscado. O juiz nova-iorquino da causa assim deflagrada, J. M. Woolsey, fechou os olhos alegando largas chapadas de fino sentido literário. «A respeito das repetidas emergências de tema sexual na mente dos personagens, devemo-nos lembrar que o ambiente era céltico e a estação a Primavera.» E a seguir: «Dou-me conta de que, devido a certas cenas, *Ulisses* é uma beberagem demasiado forte para que a engorgitem certas

pessoas sensíveis, muito embora normais. Mas a minha opinião bem pensada depois de madura reflexão é que, muito embora em diversas passagens o efeito de *Ulisses* nos leitores seja de molde a fazê-los vomitar pela gorja, em nenhum lugar se demora com afrodisíacos.» Random House publica imediatamente uma edição do livro; é inútil que a autoridade fiscal apele para uma instância superior; a maioria dos juízes fecha os olhos e deixa correr.

No entanto, até 1936 não é permitida a edição do *Ulisses* na Inglaterra: o seu entusiástico admirador T. S. Eliot, por indecisão e timidez, perde a ocasião de o publicar na editora que dirige. Mas já por esse tempo *Ulisses* é um clássico aos olhos de alguns escritores: e não tardará a ser matéria obrigatória na vida universitária.



## «ULISSES»: A RECEPÇÃO CRÍTICA

A história do livro *Ulisses*, que acabamos de resumir, não é tão significativa, mesmo com todas as suas peripécias, como a história da sua recepção crítica e das suas primeiras interpretações. É muito difícil, com efeito, que a nossa leitura não esteja influída por essa tradição hermenêutica que vingou estabelecer um determinado significado cultural do *Ulisses* como vigente com curso legal e obrigatório para todos posto que acaso acrescentando alguma coisa que se não encontra no livro, ou contradizendo inclusivamente as conotações do próprio texto. Mas isto é justamente o que queríamos propor aqui, como o propusemos na nossa tradução de que tirámos as citações.

Se, indo na peugada «do método de Sainte Beuve», que Proust refutou tão incontestavelmente, formos perguntar ao próprio autor a maneira precisa de ler *Ulisses*, a «mente do legislador», os resultados serão contraditórios e confusos. Além de que um autor não tem especial autoridade para estabelecer a interpretação *verdadeira* da sua obra, entregue à jurisdição do leitor, a posição do próprio Joyce perante *Ulisses* foi indecisa e cambiante. Em vésperas de se publicar o livro, Joyce confiou a Djuna Barnes, no Café Deux Magots: «O mal é que o público há-de pedir e há-de encontrar qualquer lição moral no meu livro e dou-lhe a

minha palavra de honra que não há nele uma só linha escrita a sério.» Uma vez o livro publicado, a mente de Joyce parece dividir-se; pouco depois, já está pensando numa nova obra, a *Obra em Marcha (Work in Progress)*, que depois dará em chamar *Finnegans Wake*, e sente-se estranhamente afastado de *Ulisses*, dizendo: «Tenho de me convencer a mim mesmo de que fui eu que escrevi esse livro.» Mas ao mesmo tempo, em forma meio séria e por conveniências de divulgação, lança-se no jogo dos esquemas interpretativos de base clássica, declarando sardonicamente a um entrevistador: «Escrevi *Ulisses* para dar uma ocupação aos críticos durante 300 anos.» Mais tarde, e com maior seriedade, dirá a Max Eastman: «O que eu peço ao meu leitor é que dedique a sua vida inteira a ler as minhas obras.»

Com efeito, lembremos que o livro surgira sobre uma alusão cultural, «Ulisses e o Judeu Errante», mais o tema «Pai-Filho» em chave shakespeariana do *Hamlet:* depois, cada capítulo tomou um emblema odisseico, ou, por vezes, simplesmente clássico, a modo de alusiva referência, nalguns casos muito forçada; noutros casos, como cruel inversão burlesca do sentido original e, noutros ainda, simplesmente através de um paralelo formal. E com esses titulozinhos se foram publicando em parcelas os capítulos que puderam vir a lume. Mas quiçá porque o seu próprio instinto literário e criativo a isso o induzisse ou ainda por conselho de Ezra Pound, quando chega o momento de publicar o livro, Joyce suprime esses títulos deixando somente a alusão clássica no título do livro, *Ulisses*. E seria importante procurar esquecer esse título de uma vez para sempre — ao fim e ao cabo, o título de um romance não faz parte desse mesmo romance —, para observar que o próprio texto não diz nada que nos leve às alusões clássicas em questão.

Ao publicar-se o livro, todavia, Joyce torna a invocar o paralelo com a *Odisseia* — inclusivamente, recomenda a



sua tia que leia primeiro a *Odisseia* como preparação. Sobretudo esse paralelo será útil para o grande lançamento que vai fazer Valéry Larbaud, dois meses antes que saia o livro, numa conferência que será publicada na *Nouvelle Revue Française*, a acompanhar a tradução de um fragmento: inevitavelmente, Valéry Larbaud pede a Joyce as suas chaves, e Joyce dá-lhas revelando parcialmente o que até então havia sido confidência a algum amigo e que o seu instinto literário lhe mandava ter em reserva. Com efeito, em Setembro de 1920, James Joyce escrevia — em italiano — ao seu amigo Carlo Linati, enviando-lhe um esquema interpretativo do ainda não terminado *Ulisses* e dizendo entre outras coisas:

> Em vista do enorme volume e da mais que enorme complexidade do meu maldito romance-monstro é melhor mandar [...] uma espécie de resumo-chave-esqueleto-esquema (para uso doméstico somente) ... Dei só palavras-chave *(Schlagworte)* no meu esquema, mas julgo que de toda a maneira o entenderá. É uma epopeia de duas raças (israelita-irlandesa) e ao mesmo tempo o ciclo do corpo humano, assim como uma pequena história de um dia de vida. O personagem Ulisses sempre me fascinou — mesmo em criança. Imagine que há quinze anos o comecei a escrever como um relato breve para *Gente de Dublin!* Durante sete anos trabalhei no meu livro — diabos o levem! É também uma espécie de enciclopédia. A minha intenção é transpor o mito *sub specie temporis nostri.* Cada aventura (isto é, cada hora, cada órgão, cada arte, por estarem interligados e inter-relacionados no esquema estrutural do conjunto) não só devia condicionar, mas inclusivamente criar a sua própria técnica. Cada aventura, por assim dizer, é uma pessoa, muito embora seja composta de pessoas — como diz Aquino acerca das hostes angélicas.

O esquema Linati foi usado por Valéry Larbaud, como dizíamos, na sua conferência anunciadora: depois pediu-o Benoist-Méchin, que estava a traduzir vários capítulos. Então Joyce sentiu dúvidas sobre a oportunidade de dar a conhecer publicamente todos aqueles andaimes uma vez terminada a sua utilidade para construir o livro e negou-se a mandá-lo, escrevendo-lhe:

> Se lhe revelasse tudo imediatamente perderia a minha imortalidade: [Em *Ulisses*] pus eu tantos enigmas e quebra-cabeças que darei rija faina aos professores durante séculos discutindo sobre o que eu quis dizer e é esse o único modo de eu garantir a imortalidade.

A evidente ironia da frase deixa transparecer a íntima convicção joyceana de que o valor da sua obra não estava no que se poderia interpretar em esquema, mas na voz e no mundo que se agita no livro. Mas Valéry Larbaud e, sobretudo, T. S. Eliot, haviam de canonizar a leitura hermenêutica em chave clássica, em prejuízo da leitura directa — quer dizer, poética — do próprio livro. Anos depois, Joyce confiaria a Samuel Beckett (segundo este revelou em 1954): «Talvez eu tenha sistematizado demasiado *Ulisses*.»
Por tudo isto, é especialmente importante saber o que disseram os primeiros críticos ingleses, antes de saber que existiriam tais chaves clássicas — salvo no título, *Ulisses*. Em geral, sem sentir a necessidade de nenhuma interpretação cultural, encontraram-se divididos entre a sua admiração ante o estilo e a visão, e o seu espanto ante a franqueza da revelação moral na mente dos personagens. Assim, já antes de se publicar o livro, em Abril de 1921, e referindo-se só aos pouquíssimos capítulos aparecidos na *Little Review*, R. Aldington, na *English Review* havia introduzido esse conflito de sentimentos que seria a atitude geral da primeira crítica inglesa perante *Ulisses:*

> ... quando o Sr. Joyce, com os seus dons maravilhosos, os usa para dar asco da humanidade, realiza algo que é falso e calunioso para a humanidade... Logrou ele escrever um livro deveras notável, mas, do ponto de vista da vida humana, estou certo que errou.



E o crítico, agora mais como crítico literário do que como juiz moral — no fundo puritano —, acerta profeticamente sobre o que virão a ser os imitadores de Joyce:

> Ele produz asco com uma razão; outros o produzirão sem razão nenhuma. Ele é obscuro e justifica a sua obscuridade, mas quantos mais hão-de escrever meras confusões pensando serem sublimes...? Não é ele um desses superficiais que adoptam um artifício superficial como cânon de uma nova forma de arte; há-de ser despojo de capelinhas, mas ele paira muito acima delas...

Vem o livro a lume, e posto não possa penetrar legalmente na Inglaterra, um mês depois o *Daily Express* publica uma recensão — de um tal S. B. Mais — que enquadra rozavelmente o seu problema crítico:

> ... A maior parte dos escritores jovens desafiam as reticências convencionais enquanto vão descrevendo tudo o que a maior parte de nós faz ou diz. O Sr. Joyce vai muito mais longe: de suas páginas respingam para nós todos os nossos mais secretos e inconvenientes pensamentos íntimos.

Também o recenseador anónimo do *Evening News*, dois meses depois da publicação em Paris, centra a sua consideração no valor de crítica moral do livro:

> O Sr. Joyce é tão cruel e inexorável como Zola com a pobre humanidade. O seu estilo acompanha a nova corrente cinematográfica, sacudido e elíptico.

É importante que o reconhecer a modernidade estilística de *Ulisses* não impeça ao crítico considerá-lo como

um romance naturalista que leva ao extremo a vivissecção crítica dos Zola, Goncourt e quejandos ...

O primeiro estudo de grande alcance não tarda a vir a lume: é o de John Middleton Murray, o famoso crítico, marido de Catherine Mansfield, que (em *Nation and Atheneum,* 22 de Abril de 1922), depois de esconjurar as possíveis objecções moralistas («a cabeça que seja bastante forte para aguentar a leitura de *Ulisses* não se deixará transtornar com essa leitura»), faz alvo a algo literariamente essencial: o seu carácter humanístico:

> Essa bufonaria transcendental, essa súbita irrupção de *vis comica* num mundo onde se encarna a trágica incompatibilidade do prático e do instintivo, é um conseguimento de alto topete. Esse é o centro vital do livro do Sr. Joyce e a intensidade devida que contém basta para animar a sua totalidade ...

Outro crítico menos ilustre, Holbrook Jackson, não desatrema igualmente num artigo pouco posterior (*To-Day,* Junho de 1922):

> Ulisses é um insulto e um êxito. Não é indecente. Não há nem uma só linha suja. Simplesmente está nu ... Não é nem moral nem imoral. O Sr. Joyce escreve não como se a moral não tivesse existido nunca, mas como quem deliberadamente prescinde de códigos e de convenções morais. Uma franqueza como a sua fora impossível se não fosse proibida tal franqueza ... Ele é o primeiro narrador não romântico, pois, ao cabo de contas, os realistas mais não eram do que românticos ansiosos por se livrarem do medievalismo ... Não pretende divertir como George Moore ..., não pretende criticar como Meredith, nem satirizar como Swift. Simplesmente anota como Homero ou até como Froissart. Esta atitude tem os seus perigos. O Sr. Joyce enrostou com eles ou, melhor dito, fez



> que não os via. Foi plenamente lógico. Disse tudo o que se podia dizer, não lhe escapou fagulha ...

Uns meses depois, W. B. Yeats, o mestre do jovem Joyce, numa discussão pública em Dublin, chamou-lhe o «escritor mais original e influente do nosso tempo», assinalando que *Ulisses* chegava aos «últimos extremos do realismo». Ezra Pound, o mentor parisino de Joyce, tinha por igual de dizer de sua justiça e assim o fez dentro do âmbito francês (*Mercure de France,* Junho de 1922), apelando para o mestre comum Flaubert *(His true Penelope was Flaubert,* escreveu no seu famoso auto-epitáfio). Para ele, Joyce era flaubertiano não só no seu fino sentido de arte estilística, mas por igual no realismo crítico, especialmente irritável perante a estupidez humana — Pound traça um significativo paralelo entre Bloom e o par Bouvard-Pécuchet.

Desmantelaria esta observação, como se fora uma objecção, o já ilustre Edmund Wilson, num ensaio (na *New Republic,* 1922), ensaio que ficou como uma das peças básicas da crítica joyceana. Na realidade, Wilson não nomeia Pound, mas alude à sua observação, atando-a à obtusa incompreensão que mostrou para com *Ulisses* o romancista rasteiro que era Arnold Bennett:

> Não posso estar de acordo com o Sr. Arnold Benett quando diz que J. J. tem um colossal ressentimento contra a humanidade. Parece-me que o que choca o Sr. Bennett é que o Sr. Joyce tenha dito toda a verdade. Fundamentalmente, *Ulisses* não é como *Bouvard et Pécuchet* (como alguns intentam defender). Flaubert vem dizer-nos que nos vai demonstrar que a humanidade é mesquinha, enumerando todas as baixezas de que se tem mostrado capaz. Mas Joyce, incluindo todas as baixezas, faz que as suas figuras burguesas conquistem a nossa compreensão e respeito,

deixando-nos ver nelas as dores de parto da mente humana esforçando-se sempre por perpetuar-se e aperfeiçoar-se, e do corpo sempre trabalhando e palpitando para fazer surgir alguma beleza da sua sombra.

A seguir, Edmund Wilson entra a pôr pela primeira vez o grande problema para a valoração da expressão joyceana, quer dizer, o contraste entre um lado magistralmente sólido — a apresentação directa de factos e pensamentos (ou seja de palavras); assim, no *Ulisses*, «o modo como se aponta ao leitor, sem afirmar directamente o facto, que Bloom é diferente dos seus vizinhos» — e outro lado mais débil — o inchaço caricatural, a complacência demasiado prolongada nos jogos meramente verbais, nas paródias de estilo — (como exemplo extremo elegeríamos a «boda vegetal» em [12]. A objecção de Wilson era acertada e oportuna: sugerimos já que o ponto débil de Joyce, em *Ulisses*, é divertir-se demasiado com as suas próprias graças «literárias» — de alusão e de imitação estilística — sem se cansar com tais inchaços — tendência que se agravaria ainda mais em *Finnegans Wake*. E também sugerimos que desejaríamos por vezes suprimir as passagens desse segundo estilo — mandar mesmo pela borda fora aí uma terça parte do livro —, mas temos de aceitar que cada livro como cada pessoa tem «os defeitos das suas virtudes» e temos de resignar-nos ao facto de que Joyce, a partir de *Ulisses*, se tornou incapaz de cortar ou de suprimir fosse o que fosse daquilo que escrevia; as suas correcções consistiam sempre em acrescentos. Em todo o caso, mesmo nessas zonas débeis. Wilson afirma que Joyce logrou elevar a qualidade expressiva na novelística até a pôr à altura da poesia:

> Depois que li *Ulisses*, a qualidade dos outros romancistas parece-me insuportavelmente frouxa e descuidada.



E pergunta depois:

> A grande questão agora é se Joyce escreverá alguma vez uma obra-prima trágica que se possa pôr ao lado desta, que é cómica.

Este debate crítico tão admiravelmente estabelecido nos seus começos pela crítica de língua inglesa, com a dupla perspectiva do juízo moral e da técnica expressiva, breve vai ser varrido por obra do sofisticado mundo de Bloomsbury — que, como é sabido, era capitaneado pela narradora Virginia Woolf e pelo poeta T. S. Eliot. Será T. S. Eliot quem dará a viragem decisiva à interpretação de *Ulisses*, mas observemos antes por um momento a indecisão, a relutância e, por fim, a entrega, com alguma reserva, da Woolf — quiçá não seja de todo inoportuno declarar aqui que, *Ulisses* à parte, a obra de Virginia Woolf é para nós o ponto cimeiro da narrativa inglesa deste século; alguns professores hão-de duvidar e talvez tenham razão, pois devemos estar alerta para os caprichos do gosto, tanto mais que a literatura inglesa é muito vasta e o poder de leitura é curto e cansa depressa! Ante os primeiros fragmentos de *Ulisses* e quiçá lembrando também *Gente de Dublin*, Virginia Woolf anota no seu diário (26 de Setembro de 1920):

> O que eu faço provavelmente o está fazendo melhor o Sr. Joyce.

Mas ao ver a mole inteira do *Ulisses*, a sua delicada sensibilidade recua espavorida: chama-lhe um livro *underbred* («ineducado», «de baixa extracção»), um livro de um «trabalhador que se instruiu por si mesmo», o entretenimento de um estudantinho *(undergraduate)* «que raspa a caspa da cabeça sobre a carteira». Sobretudo, põe-a nervosa o facto de que «o grande Tom» (T. S. Eliot) compare *Ulisses* com *Guerra e Paz:*

Se podemos comer carne guisada porque a havemos de comer crua? Mas julgo que se alguém está anémico como Tom, atire-se à carne mal passada. Eu, sendo bastante normal, estou disposta a tornar aos clássicos. Talvez mais tarde emendarei isto. Não quero comprometer a minha sagacidade crítica. Cravo no chão um tanganho para assinalar a página 200.

Quando Joyce morreu, na nota de diário que antes citámos por sua referência a Harriet Shaw Weaver, lembra a reacção de Katherine Mansfield, aproximando-a da sua:

> Um dia em que Katherine Mansfield me veio visitar peguei nele [no manuscrito de *Ulisses*]. Ela começou a ler, ridicularizando-o; depois, de repente, disse: — Mas tem o seu quê: uma cena que suponho devia figurar numa história da literatura... Depois lembro Tom [...] dizendo — pois fora então publicado — como é que podia voltar a escrever o que quer que fosse depois do imenso prodígio do último capítulo. Pela primeira vez, que eu saiba, estava arrebatado e cheio de entusiasmo. Comprei o livro azul e li-o, num Verão, creio, com espasmos de maravilha, de descoberta, e depois também com longos trechos de aborrecimento...

T. S. Eliot sentia-se invadido e desconcertado por *Ulisses*, «de um modo egoísta, queria não o ter lido», disse, e o impacte em *The Waste Land*, como dissemos, é visível (sem que haja influído na primeira parte da sua gestação). Mas, à vista desarmada se vê que T. S. Eliot reage — efectivamente, em «sentido reaccionário», inclusivamente a efeitos políticos —, numa forma tão hábil e tão historicamente oportuna que domina a crítica joyceana até hoje.

Em Novembro de 1923, com efeito (em *The Dial*), publica um ensaio eloquentemente intitulado «*Ulisses*, ordem e mito», que começava com esta grande guinada um tanto ambígua:

> Tenho para mim que este livro é a expressão mais importante que encontrou a nossa época; é um livro com que todos estamos em dívida e de que nenhum de nós pode escapar.

Para T. S. Eliot, *Ulisses* é, formalmente, a descoberta de um novo sentido da literatura — comparável à concepção da relatividade em física; morto o romance nas mãos — e às mãos — de Flaubert e de Henry James, Joyce tinha achado «um modo de controlar, de ordenar, de dar forma e significação ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea».

Qual era esse modo? O uso do mito clássico — neste caso a *Odisseia* — como um cânon não só para imitar alexandrinamente ou parodiar, mas para refazer em nova variação do velho tema (com a esperança — se bem que isto o não diga explicitamente — de que a forma de uma velha fé seja capaz de avivar uma fé nova na nossa época incrédula). Já pusemos em questão se Ulisses é realmente a *Odisseia* «contada ao século XX» e se não ganharia, em vez de perder sentido, no caso de prescindirmos das referências clássicas — que de facto só estão no título, uma vez suprimidos os titulozinhos de cada capítulo, sendo inútil buscá-las no texto. Mas compreende-se que a interpretação eliotiana encontrasse êxito por cem mil razões, desde a conveniência académica do uso professoral e estudantil até à tendência — e por isso trazíamos a terreiro o adjectivo «reaccionário» — a superar e dominar os conflitos da nossa época qualificando-os de mera anarquia e submetendo-os a veneráveis formas herdadas de um passado que se canoniza como robusto, saudável e crente. (São os anos em que T. S. Eliot, na sua revista *The Criterion* e nos seus ensaios, cultiva uma espécie de elegante fascismo intelectual, inclusivamente com toques de anti-semitismo.) E frente a essa

leitura «de direitas» não se topa com nenhuma interpretação séria que possamos chamar «de esquerda»; Lukács, por exemplo, repeliu Ulisses por desmedido e «irracional».

Algumas críticas iam abrolhando que não passavam pela férula de Eliot: o joyceano da primeira hora Ezra Pound, em Maio de 1933 *(English Journal)*, dizia, recomendando que se lesse *Ulisses* «como um livro e não como um desenho ou uma demonstração ou um pouco de arqueologia»:

> Os paralelos com a *Odisseia* são mera mecânica; qualquer idiota pode voltar atrás a rastreá-los.

E propugnava, inclusivamente, ver *Ulisses*, já com a perspectiva dos anos transcorridos, como testemunho de uma época heróica:

> [...] um resumo da Europa de pré-guerra, a negrura, o enredo e a confusão de uma «civilização» movida por forças disfarçadas e uma imprensa comprada, a desvergonha geral ... Bloom é em grande parte esse enredo.

Para Pound, *Gente de Dublin*, o *Retrato* e *Ulisses* formavam uma sequência unitária, que quem não fosse parvo devia ler com gosto e ninguém que o não lesse devia ser autorizado a ensinar literatura. Em contraposição, a *Obra em Marcha* (depois *Finnegans Wake*) parecia-lhe um erro, não só pelo excesso de jogos de palavras: «Não vejo nela nem uma compreensão nem uma grande preocupação pelo presente.»

Na área de língua alemã, a leitura de *Ulisses* tardou em submeter-se à interpretação eliotiana. Tirante algum crítico menor — como Yvan Goll, que disse de Joyce em 1927: «O homem diverte-se sobretudo parodiando Deus» e que definiu acertadamente *Ulisses* como «não um romance, mas



antes um poema escrito em prosa» —, o grande E. R. Curtius publicou dois ensaios sobre *Ulisses* com uma perspectiva integral; em 1928, apresentando a obra geral de Joyce dava no vinte com assinalar entre outras coisas o seu *character indelebilis* jesuítico, com um catolicismo negativo que só conhece o *Inferno* e com um personagem — Stephen — que pensa segundo o método escolástico. Um ano depois, acrescentava interessantes perspectivas formais sobre *Ulisses:*

> Devemos ler *Ulisses* como uma partitura musical, e assim se poderia imprimir. Para entender realmente *Ulisses*, teríamos de ter consciência de todas as frases da obra.

Com o tempo a visão eliotiana de *Ulisses* chegará a ser de preceito, sobretudo na crítica académica. Mas, em contraposição, irão crescendo as influências na literatura criativa, evidentemente sobretudo narrativa. Não vamos seguir esta história, mas, a título de sintoma, citaremos um esclarecedor texto crítico de um romancista muito pouco joyceano, George Orwell (em *Inside the Whale*):

> O que é verdadeiramente notável em *Ulisses* [...] é o escorrer do seu material. Claro que em Ulisses há muito mais do que isto, porque Joyce é uma espécie de poeta e também um pedante elefantino, mas o seu autêntico conseguimento foi pôr no papel o conhecido. Atreveu-se — pois é assunto de atrevimento tanto como de técnica — a pôr de manifesto as imbecilidades da mente interior e ao fazê-lo assim descobriu uma América que toda a gente já tinha diante do nariz. Aí está todo um mundo de matéria que a gente julgava incomunicável por natureza e houve alguém que se desunhou para a comunicar. O efeito é dissolver ao menos momentaneamente a soledade em que vive o ser

humano. Quando se lêem certas passagens de *Ulisses*, notamos que a mente de Joyce e a nossa estão identificadas, que ele sabe tudo a nosso respeito, posto nunca tenha ouvido o nosso nome, que existe algum mundo fora do tempo e do espaço onde estamos a sós com ele.

Mesmo no âmbito da língua espanhola, a partir de 1950 é já possível assinalar algum grande romance com dívidas para com *Ulisses;* assim, *Tempo de Silêncio*, de Luís Martin Santos, e, a um nível mais elevado de criatividade, *José Trigo*, do mexicano Fernando del Paso, espécie de *Ulisses* em negativo, centrado na busca de um evasivo personagem.

Dizíamos ao princípio que *Ulisses* é o facto mais característico e importante da narrativa do nosso século, porque nele a linguagem assume o papel de protagonista, evidenciando que o homem é homem por ser falante, e que a vida mental não avança se não se encarnar em palavras. Mas isto pode parecer uma simples tese de oportunidade histórica e cultural: não bastaria isso para fazer de *Ulisses* um livro que se deglute com prazer e emoção. Porque não é só um exercício de verbalização, em que se exploram os recursos musicais da linguagem e em que se joga comicamente com o ridículo de uma mente qualquer desvendada nas suas pequenas sujidades e mesquinhezas. A neutralidade da linguagem é que nos permite conviver aqui com estes pequenos seres de um modo ao mesmo tempo rigoroso e benévolo, simpatizando com eles e ao mesmo tempo sentindo asco e horror ante a estreiteza e o aperto de uma vida qualquer. Não temos que os julgar; inclusivamente, só a meias nos podemos julgar a nós mesmos se o que nos fica nas mãos são palavras que são de todos. A grande lição de humildade que se recebe ao reconhecer-nos como «seres de palavra» leva-nos a melancólica indulgência, a uma



mescla de compaixão e de asco que redunda em absolvição como na sentença do poema de Vallejo «Considerando ...»:

> Compreendendo
> que ele sabe que eu o amo
> que o odeio com afecto e me é em suma indiferente
> ... faço-lhe um sinal
> lá vem
> e dou-lhe um abraço, emocionado
> Tanto faz! Emocionado ... Emocionado ...

O que podia ficar em náusea e irrisão permanece na nossa memória como música de beleza; infinita misericórdia da linguagem, a um tempo cárcere mortal e voz da mais secreta esperança.

## «FINNEGANS WAKE»: A NOITE E O SONHO

*Illstarred punster*
(«Sofista de má sorte», FW 467)

Publicado *Ulisses*, a mente de Joyce vira-se para outro projecto, que começa a escrever no ano seguinte — 1923 — e que será publicado em 1939, dois anos antes da sua morte, com o título, só revelado à última hora, de *Finnegans Wake* (entretanto, leva o simples apelido de *Work in Progress, Obra em Marcha*, tendo aparecido diversos fragmentos com títulos próprios ao longo de dezasseis anos). Antes de nos ocupar com este segundo fardo de papel joyceano, apontemos brevemente os escassos acontecimentos desse longo período sem tocar nas peripécias, já apontadas, do livro *Ulisses*. Em 1923, a família Joyce depende ainda das subvenções da Sr.ª Weaver, muito embora, graças à publicação de *Ulisses*, as coisas não andassem tão baralhadas como até então. Os Joyce passam o Verão na Inglaterra; o início da *Obra em Marcha* conjuga-se com um acrescido interesse pelos sonhos e pela psicanálise — a obra, como veremos, é toda ela um sonho. Voltam a Paris; é a altura de maior actividade dos escritores norte-americanos que lá moram e aí fundam revistas como a *Transatlantic Review*, misturando-se com grupos e revistas da vanguarda francesa. Nesta e na francesa *Transition* vieram a lume as primeiras

amostras da nova produção de Joyce, cada vez mais doente dos olhos em despeito de repetidas operações. Pouco a pouco, a sua pessoa começa a ser um fetiche mágico para peregrinos literários vindos sobretudo dos Estados Unidos.

Joyce dá-se ao luxo por então de ajudar o seu amigo triestino Italo Svevo, arrancando-o ao esquecimento por meio de França, através de Larbaud e da Monnier, e, por meio destes, para a própria Itália, graças ao interesse de Eugenio Montale. A Sr.ª Svevo, sempre presente na memória de Joyce, incorpora-se na nova obra metamorfoseada em Anna Livia Plurabelle, cuja fluida cabeleira é símbolo do Liffey, o rio dublinês, objecto principal de *Finnegans Wake.* Volta Joyce nessa altura à abandonada poesia iniciando o feixe de treze poemas que, como «dúzia de carcaças que o padeiro traz», se publicarão em 1927 sob o título *Pomes Penyeach* («Poemas — e Pomos — a um vintém cada um»): Sylvia Beach publica-os a esse preço, com efeito, fiel à graça, mesmo com perda. As operações dos oftalmologistas continuam: a partir de 1925, Joyce lê só com um dos olhos, ajudado por três grossas lentes, mas continua o seu trabalho escrevendo com grandes letras e, pela própria semicegueira, entregue sem limites ao jogo sonoro das palavras em jogos que o fazem rir enquanto vai escrevendo, despertando a mulher quando trabalha de noite.

Mas o livro não faz caminho com tão elogiosas palmas como *Ulisses;* ao publicar-se em 1926 outra parte, Ezra Pound, Miss Weaver e Stanislaus Joyce, que reapareceu depois de afastado por muitos anos, coincidem em opinar que a «obra em marcha» não vai a parte nenhuma. Também Sylvia Beach, a editora americana, alinhará com esta opinião negativa, fazendo um jogo de palavras que parece parodiar os infinitos jogos do livro: *a wholesale safety-pun factory* «uma fábrica de vendas certas e por grosso». Joyce, desanimado, enche-se de dúvidas sobre se há-de abandonar o livro; ocorre-lhe inclusivamente a peregrina ideia de encar-



regar a sua continuação a outro escritor irlandês, James Stephen, que tem o mesmo nome do seu herói Dedalus. Claro que Stephen percebe que Joyce o toma como elemento num jogo de palavras e escoucinha em tal projecto.

Em 1928, apesar de tudo, publicam-se vários fascículos do que fora composto até então. Mas Joyce recebe um golpe pungente: o agravamento dos transtornos mentais de sua filha Lucia, que até então ele forcejara por considerar sem importância. Obsessionada com um ligeiro terçolho, Lucia vinga ser operada, mas sem resultado.

Literariamente, todavia, Joyce segue adiante com o seu projecto; se os velhos adeptos o abandonam, não lhe faltam outros novos, entre os quais se destaca o irlandês Samuel Beckett, como é sabido, escritor em francês por adopção e sempre bilingue e autotradutor. Estes novos devotos levantam o ânimo de Joyce, com uma homenagem inaudita; um livro que contém doze estudos sobre a *Obra em Marcha,* cuja publicação vai ainda a meio, sob o título dado por Joyce no estilo dessa mesma obra: *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress.* No último instante, todavia, surge a conveniência de incluir algum ensaio menos devoto e mais crítico, que chega a tempo e se publica assinado pelo desconhecido Vladimir Dixon, mas que toda a gente está a ver que é do próprio Joyce. Continuam a aparecer novos troços da magna obra — em 1929, *Tales told of Shem and Shaun;* Joyce volta a Zurique para ser tratado por um oftalmologista, e no regresso encarrega Gorman de lhe fazer a biografia, o qual antes havia historiado os seus «primeiros quarenta anos» e que levará outros dez a cumprir o encargo. Em 1930 casa-se Giorgio com uma divorciada americana que, uns anos depois, endoidecerá, como Lucia — a qual se enamorou entretanto de Samuel Beckett, sem mais conseguir que a fuga deste. Lucia segue piorando: a formalização do matrimónio de seus pais, em 1931, parece que lhe agrava os males, entristecendo também os 50 anos de seu pai, em 1932,

só consolados pelo nascimento do seu neto — chamado Stephen, como Dedalus —, que o avô celebra numa bela poesia *Ecce Puer.* Esta e os dois livritos prévios de versos hão-de reunir-se em 1936, num volume de *Collected Poems.*

Por fim, em 1939, aparece *Finnegans Wake* e os recensores mostram-se cautos e ambíguos ante o novo livro do já clássico autor de *Ulisses.* Joyce está de mau humor quando estoura a guerra, parece-lhe que é uma pura conjuração para que ninguém leia o livro. De repente, ante a invasão alemã da França, Joyce há-de fazer-se novamente errante, buscando refúgio na sua velha Zurique, com grande angústia por ter de separar-se de Lucia. Ali morre um ano depois, vítima de uma úlcera rebentada.

*Finnegans Wake* é seguramente o livro de mais difícil leitura que alguma vez se escreveu. Para começar, não se pode dizer que esteja escrito em inglês, mas numa papa linguística de base inglesa coalhada de elementos de outras línguas (num dado momento uma frase termina com a palavra *finish,* que tem que ver com *to finish,* «acabar», mas que na realidade é «finlandês», o que contém a chave que nos diz que essa frase joga com palavras finlandesas). Mas isso não é o mais grave; o grave é que a intenção constante do estilo é girar sobre jogos de palavras, em constante e maliciosa graçola. E isso equivale a dizer que *Finnegans Wake* é intraduzível: só nalgum caso a graça pode passar por casualidade, ou à força de raízes clássicas, para outra língua; assim em: *Secret satieties and onanymous letters make the great unwatched as bad as their betters* (p. 435, ed. Faber and Faber) a primeira parte poderia traduzir-se como «as saciedades secretas e as cartas onánimas», mas no resto da frase evaporiza-se a graça: «fazem os não observados tão maus como os seus melhores», porque *their betters* tem o sentido de «os seus superiores», que não resulta na nossa língua. Na mesma página, para dar ao acaso alguma outra amostra, os *Blue Danuboyes* poderia verter-se



como os *Danu-boyes Azuis* porque o inglês *boys* é-nos familiar, mas, um pouco mais acima, é preciso saber ao mesmo tempo inglês e italiano — e história da pintura — para achar alguma graça a isto:

> *Introducing you ... to hogarths like Bottisilly and Titteretto and Vergognese and Coraggio, with their extrahand Mazzaccio ...*

Por vezes aludem-se personagens célebres ou marcas comerciais; assim, Romeu e Julieta aparecem como *Roneo and Gillette,* e a *devil era* alude ao político irlandês De Valera, além de ser a «era do diabo». Os chistes podem surgir em qualquer língua, assim, em latim, *Est modus in verbis* converte-se em *Est modest ...,* e Rómulo e Remo (Remus) tornam-se *O'Remus pro Romulo.* Mas o mais frequente é que se carreguem de uma intenção burlescamente indecente: *lavastories* como deformação de *lavatories* (p. 68) vem a ser «ditos de retrete», e, pouco depois, *womanhid* deformando *womanhead,* «feminidade», viria a dar qualquer coisa como «mulher-escondida» ou «escondido em mulher». Por vezes não se trata de um chiste propriamente dito, mas de chave de significado, e isso começa por acontecer com o próprio título: o livro começa por aludir a uma velha balada *Finnegans Wake,* «a velada — ou o despertar de Finnegan», mas na forma em que a põe Joyce, Finnegans Wake significa literalmente «despertam (os) Finnegan», metamorfoseando o indivíduo em pluralidade, conforme a obscura intenção do livro. Claro que não existe nem pode existir uma tradução de *Finnegans Wake* para nenhuma língua — nem sequer para inglês!; na sua integridade o que há, sim, é um troço, «Anna Livia Plurabelle», que foi objecto de várias versões (além de ter sido gravada em disco pelo próprio Joyce); antes de mais, em dois fragmentos foi traduzido para italiano pelo próprio Joyce, ajudado por Nino Frank e Ettore Settanni; para o alemão, por Georg Goyert, tradutor de *Ulisses,* e depois por Wolfgang

Hildesheimer, tendo também uma paráfrase em algo parecido ao alemão *(parrytphrosed myth brockendootsch)*, de Hans Wollsschläger; enquanto que em francês o mesmo Joyce dirigiu uma equipa com o seu discípulo Samuel Beckett, o surrealista Philippe Soupault e outros luminares da língua, que se encanzinaram também em traduzir um breve pedaço desse mágico capítulo. Mas o mais significativo é que o linguista C. K. Ogden oferecesse uma versão em inglês básico dessas páginas. Em espanhol, o peruano Silva Santisteban (em *Creación y Crítica*, n.º 2, Fevereiro de 1971, Lima), traduziu as duas últimas páginas do livro, em aproximação tão plausível como impossível[1].

Mas as dificuldades do perpétuo jogo de palavras nada seriam se se aplicassem a pervadir uma narrativa sobre algo concreto e definido — como ao fim e ao cabo era a narrativa do *Ulisses;* a questão está em que essa linguagem tão abstrusa é precisamente a expressão necessária do seu tema, que poderíamos caracterizar como uma troça obscura, quase como um *private joke*, troça que só pode achar engraçada quem a conta para si. A biblioteca de obras sobre *Finnegans Wake* vai de mar a monte de dia para dia; de contínuo surgem novos intérpretes e catalogadores que trazem nova luz — ou novas escuridões — a esta obra intrigante. E, em despeito das discrepâncias, há já um consenso básico sobre certos aspectos centrais da sua estrutura.

O que acontece é que o próprio tema de *Finnegans Wake* é a noite e o sonho; é a noite contraposta ao dia de *Ulisses* e, mesmo quando uma parte do seu conteúdo se possa adscrever a horas de vigília, tudo decorre sob a linguagem do sonho — e do sonho de Joyce, que até mesmo adormecido lhe dava na bolha para gracejar. Primeiro é preciso contar — posto que não sejamos esclarecidos mais que pela insinuação do título — com a velha balada do

[1] Para a tradução em português, veja-se a Bibliografia no final deste volume. *(N. do E.)*



pedreiro que, embriagado, caiu do andaime e se matou, mas que, com o cheiro do álcool que bebiam os seus amigos no velório ressuscitou, para ser reduzido de novo pelos amigos a melhor acorrentamento no ataúde. Aqui Tim Finnegan ressuscita para se pluralizar, consubstanciando-se com outro personagem também amigo da pinga e profissionalmente ligado a ela, o taberneiro H. C. Earwicker (*earwick*, a bicha-cadela, é *perce-oreille*, o que dará lugar a que haja uma balada de *Persee O'Reilly*). Mas, no primeiro capítulo, a balada de Finnegan apresenta-se mais latente que às escâncaras, sob descabeladas fantasias verbais e entre a hermética aparição de elementos que serão chave do livro (assim, na segunda linha, o *commodius vicus of recirculation; vico*, em italiano, como o latim *vicus*, é «rua» ou «beco», mas alude ao filósofo Giambattista Vico, cuja visão cíclica da história da humanidade como *corsi e ricorsi* obsessionou Joyce e serviu-lhe de referência central nesta obra, que teríamos de considerar como um anel ou uma tira de Moebius, tornando a começar no fim). Quiçá o mais claro do primeiro capítulo seja a queda mortal de Finnegan, dada numa onomatopeia de cem letras — a queda é também de Adão, e a de Humpty-Dumpty, etc. Mas passemos ao segundo capítulo; ali aparece o taberneiro Humphrey Chimpden Earwicker (cujas iniciais também significarão *Here Comes Everybody*, «Aqui Vem Toda a Gente», ou *Everyman*, o *homo qualunque* das *moralities* do teatro medieval inglês, o «Homem» dos autos sacramentais espanhóis; e *Haveth Childers Everywhere*, «Tende Filhos Por Toda a Parte», em inglês arcaico, macarrónico. Earwicker está casado com a bela Anna Livia Plurabelle (em que se revê, como se disse, alguma imagem da senhora Schmitz ou «Svevo»: seu fluido cabelo é também o rio de Dublin, Liffey=Livia). Têm dois gémeos, Kevin e Jerry, ou Shem e Shaun, e uma filha, Isabel ou Isotta (a Isolda wagneriana). No livro há um contraponto entre uma acção sim-

plicíssima exterior — a noite da família — e um mundo ilimitado de fantasia e sonho.

A linha de acção real seria de uma simplicidade elementar: ao entardecer, os dois pequenos Kevin e Jerry, ou Shem e Shaun, jogam com as meninas do bairro, que preferem Shaun. Depois de jantar, os pequenos e Isabel-Isotta fazem os seus deveres (sobretudo geometria, ilustrada nas páginas de *Finnegans Wake*). Entretanto, Earwicker toma conta da taberna e conta histórias, enquanto o rádio vai palrando. Depois de fechar a porta, enquanto Earwicker remata a sua incipiente borracheira bebendo os restos dos clientes, alguém bate à porta para entrar e insulta-o. Desce cá baixo uma velha criada, Kate, ao ouvir o ruído. Mas Earwicker, inexplicavelmente, desaparece, já metido em vale de lençóis com a sua mulher, Anna. Rompe depois a madrugada: Anna parece ter visto todos os sonhos e pensamentos de Earwicker.

Mas a linha de sonho e de fantasia tapa com a sua complexidade essa simples acção, até torná-la irreconhecível. Procuremos esquissá-la: Earwicker foi acusado de qualquer coisa, de algum escândalo vagamente comentado pelas pessoas (no segundo e terceiro capítulo da primeira parte); algo aconteceu no Phoenix Park de Dublin, com intervenção de duas miúdas e de alguns soldados. Parece ter havido um processo condenatório do taberneiro, mas mesmo depois de sentenciado e de executado — no quarto capítulo —, não acaba o julgamento; há um documento, quiçá uma carta de Anna Livia ao seu marido, que poderia provar a sua inocência e haveria sido redigida por Shem e entregue a Shaun para a levar a boas mãos. Graças a essa carta, talvez Earwicker possa ser ressuscitado e extraído do fundo do lago, onde o precipitaram por obra e graça da sentença de quatro juízes — que são, entre outras coisas, os quatro evangelistas, Mamaluju, Mateus-Marcos-Lucas-João; os quatro pontos cardeais, etc., pois o quadrado é também uma forma da circularidade que preside ao livro.



A carta, ou documento exonerador, é comentada no quinto capítulo por uma sorte de professor pedante; também o sexto capítulo volta a esse tema — que no fundo é o próprio livro *Finnegan Wake* —, através de doze perguntas e respostas feitas não se sabe por quem. Depois fala-se do filho que escreveu a carta, Shem, o qual, por alguma culpa algo confusa — talvez a de seu pai — se condena a si mesmo; sua mãe Anna Livia o absolverá. O capítulo oitavo — parcialmente traduzido, conforme antes dissemos, para várias línguas — refere-se a Anna Livia através da conversa de umas lavadeiras no Liffey. Por final, a absolvedora e perdoadora de seu marido e de seu filho, Anna Livia, fica identificada com a corrente do rio, sendo a sua cabeleira o traço de união.

A segunda parte — das quatro do livro — situa-nos já numa perspectiva mais actual; a primeira parte parece dar os antecedentes da família; a segunda parte, os factos do dia imediatamente anterior, tanto no seu aspecto real como no seu conteúdo inconsciente e em todas as associações e referências linguisticamente possíveis. Primeiro os filhos de Earwicker assistem a uma representação circense, ao mesmo tempo actores e espectadores numa peça sobre a própria família Earwicker. Shaun e Shem são, respectivamente, um anjo e um diabo; aquele é amado por vinte e oito miúdas que na realidade são as do bairro da taberna. Depois disputam entre si pelo amor de sua irmã Isabel-Isotta: Shem, desprezado, é tão-só amado pela mãe, foge e converte-se em James Joyce, escrevendo *Ulisses*. Mas o tema do incesto — o *insecto* surge como chiste inevitável — fica apenas esboçado; na realidade, o pai chama os filhos para que vão fazer os deveres escolares. O livro, com notas em baixo e à margem e desenhos geométricos, assume confusamente um ar de estudo; também a história, a antropologia e a teologia entram no desenrolar do livro, ante a visão dos dois irmãos. Para eles, agora Isotta é o eterno feminino e a sua mãe é Gea, a deusa da terra. Mas todo

esse estudo, preparação para a vida, nada lhes aproveita se não vencerem e humilharem o seu próprio pai.

Shem e Shaun, na realidade, vão-se deitar, sem deixar de ouvir o ruído da taberna, onde parece que a rádio — ou a televisão, um pouco *avant la lettre* — transmite episódios sobre um casal que os representa a eles. Os fregueses, apostolicamente doze, conversando, julgam Earwicker e julgam-se a si mesmos. Ao irem-se embora, ele bebe os restos dos copos e já com enorme turca adormece e sonha que é um rei vencido por Shaun — Tristão — na obtenção do amor da sua filha Isolda. Depois vem o tema da nave de Tristão e Isolda, com quatro gaivotas que simbolizam os quatro evangelistas — Mamaluju outra vez.

Começa então a terceira parte do livro, com uma luta entre Shem, por um lado, e por outro Shaun, o seu pai e o povo. (Shem é o homem literário, o perigo, o anti--social). Shaun explica cavilosamente a sua rivalidade com Shem numa confusa fábula chamada *The Ondt and the Gracehoper (The Ant and the Grasshopper)*, «A formiga e a Cigarra» (*gracehoper*, «o que espera a graça»), desvanecendo-se logo em forma de barril. As vinte e oito miúdas de antes, mais Isolda, estão a favor de Shaun, que aparece agora como uma espécie de Redentor ou de Igreja, perorando diante de um vasto público como Shaun-João. Depois, repelido pela multidão, volta a aparecer como Yawn («bocejo»), e é acusado severamente por sua má relação com Shem; assumindo também a personalidade de seu pai, Earwicker. Earwicker, condenado outra vez, pede que se tenha em conta a sua parte boa, o seu amor a Anna Livia (como a cidade ama o rio Liffey): eles são o pai e a mãe prístinos, unidos na Árvore da Vida. Os outros juízes de antes instalam-se nas quatro esquinas da cama onde Earwicker e sua mulher se devem amar. Mas Shem — agora com o nome de Jimmy — desperta, gritando com um pesadelo, e Anna Livia tem de correr a tranquilizá-lo. Estabelece-se a paz e o sonho, mas breve amanhece como no final do *Ulisses*. A quarta



parte, muito breve, serve para completar o círculo e voltar ao princípio. A frase final interrompe-se no artigo *The*, que temos de enlaçar com a primeira palavra com que — com minúscula — começou o livro: *riverrun, past Eve and Adam's from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs* («a ... corrente do rio, deixando atrás o de Eva e de Adão, desde o desvio da margem até ao cotovelo da baía, torna-nos a levar por uma fácil passagem de recirculação ao castelo de Howth e arredores»).

James Joyce considerou, durante os dezassete anos da sua gestação, que *Finnegans Wake* ia ser o seu grande livro definitivo; a maioria dos seus admiradores, prévios e posteriores, somos inclinados a ver nesse livro um erro enorme. Sem prejuízo de reconhecer que, para muitos, *Finnegans Wake* tem um valor próprio e sugestivo, inclusivamente inspirador de muitas experiências contemporâneas.

Já antes tínhamos indicado como no Joyce do *Ulisses* lutavam duas personalidades, uma, realista e poética, ao mesmo tempo; a outra, entregue ao mero jogo verbal — nisso seguindo o seu mestre Shakespeare, capaz de deitar tudo a perder contanto que consiga um dos seus *puns*, dos seus nada graciosos jogos de palavras: pense-se sobretudo em *Penas de Amor Perdidas*. Esses dois Joyces lutavam num terreno comum, a consciência e a aceitação da linguagem, mas um para reviver nele as próprias vivências, próprias e alheias, o outro para jogar com a linguagem como poder independente, a reboque de quanto acusasse alguma semelhança com as palavras que ia empregando, como pouco mais que mero pretexto, ocorrências livrescas vagamente filosóficas. *Finnegans Wake* já não quer ter nada de pessoal: é uma interminável procissão de malabarismos verbais.

Certamente, era preciso, para a economia e a história do espírito da humanidade, que Joyce chegasse até aí, para que nele todos nos escarmentássemos em cabeça alheia depois de, à custa de tensões e de instabilidades, termos

conseguido o monumental êxito de *Ulisses.* Quase poderíamos dizer que *Finnegans Wake* pode servir-nos de antídoto contra os trechos de desmesura e de inutilidade que inegavelmente pavimentam *Ulisses.*

Na perspectiva do tempo passado — em «reorganização retrospectiva», como gostava de dizer o Sr. Bloom —, parece que a extinção de Joyce devia chegar no momento próprio, quando a sua obra, a sua experiência e a sua lição alcançaram o recorte a que já nada se podia acrescentar. Com efeito, se pomos de lado os seus versos e o seu único drama, há uma profunda unidade na sua obra; unidade em duas etapas ou, se quiserem, em ascensão e descida.. Inclusivamente, o seu pedaço de prosa abandonado que é *Stephen, o Herói* vem-nos agora a talho de foice, não como rascunho — que não é —, mas como um plano que, além do seu próprio valor, serve ainda mais para aprofundar, em leitura a contraluz, o *Retrato,* que lhe é posterior. Mas essa unidade é irreversível, como a de um romance, e implica uma ordem na leitura; por mais que haja uma parcial simultaneidade entre *Gente de Dublin* e *Stephen, o Herói,* temos de começar por aquele feixe de estampas, prodígio de economia e de redução ao essencial, embora pareça que, não em *Stephen,* mas inclusivamente nalguns pedaços de *Retrato,* haja certa diminuição na pureza e no quilate do estilo. É que valia bem a pena sacrificar alguma coisa da transparente objectividade de *Dublineses* para poder incorporar toda a riqueza do próprio artista, a agitada emoção da sua experiência pessoal. *Dublineses,* além da sua suprema lição de rigor expressivo, tem préstimo, na grande saga joyceana, como quadro prévio, como atmosfera de fundo — por vezes, além disso, vivida liricamente pelo menino já perdido.

Depois, vêm os dois auto-retratos — um, realçado enquanto fragmentário, como um romance, ou melhor, como obra quebrada e arrastada pelo autor descontentadiço ao encontrar-se num beco sem saída, mas que, por virtude dessa pancada e mutilação, ganhou um novo valor; o outro



auto-retrato é já mais sereno e distante. Mas julgamos que o *Retrato,* em despeito de toda a sua sugestão, não se deve ler desgarrado, mas dentro do seu contexto anterior e posterior. Quem o ler isolado, ignorando o resto da obra joyceana — como vimos que fazem muitos estudantes na América do Norte, ao tomarem o *Retrato* como parte do material de leitura obrigatória dentro de um curso —, ficará algo perplexo com certa sensação de se encontrar diante de um fragmento de algo que não se encorpora num todo equilibrado. Por isso, e por outros motivos, depois do *Retrato* não é bom deitar-se a descansar e a cobrar fôlego. Os três primeiros capítulos de *Ulisses* são a continuação gradualmente evoluída na sua forma expressiva do final do duplo auto-retrato anterior. Por isso, reciprocamente, também se não deve começar *Ulisses* sem conhecer o *Retrato,* entre outros motivos para evitar o desconcerto do arranque — com essa primeira página que é a mais débil se bem que, por desgraça, a mais famosa do livro. O capítulo [4] brindará o Sr. Bloom com a autocaricatura de Joyce — e, em medida maior ou menor, de todos nós, tão ridiculamente desencabrestados e à deriva na nossa verborreia interior. Agora, gradualmente, o leitor vê-se metido noutro jogo: o dos diversos pontos de vista, as vozes cambiantes, os estilos parodiados e as estéticas contrastadas.

Pode então felicitar-se por ter partido da familiaridade com ele — desdobrado — personagem e com a voz do autor — por mais que ele se transmude e se ponha em falsete irónico; isso lhe servirá de ponto de referência, e também de informação e de credibilidade, para esta grande aventura.

Depois virá o desmoronamento, a desintegração nuclear da voz e de toda esta grande saga, ao perder-se efectivamente o núcleo do sujeito falante, desfeito em jogos de palavras, entre grotescos sonhos que giram e retornam em círculo. É o hemisfério negativo, se quisermos, mas que, à luz — ou, melhor à sombra — da obra anterior joy-

ceana, cobra um significado que não chegaria a ter se se abordasse de chofre e sem preparação.

O «ciclo Joyce» é assim necessário na sua integridade e na sua ordem cronológica — muito embora na sua vertente de sombra não possamos provavelmente fazer mais que assomar, sobretudo se o nosso inglês for pouco. Havemos de dedicar toda a nossa vida a lê-lo, como queria o próprio Joyce? Seja como for, se o não lemos talvez não venhamos a saber o que de mais importante aconteceu com a palavra do homem neste século.



## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DE JAMES JOYCE TRADUZIDAS PARA PORTUGUÊS

*Gente de Dublin* — Tradução de Virgínia Motta, Livros do Brasil, Lisboa, s. d.

*Retrato do Artista Enquanto Jovem* — Tradução e prefácio de Alfredo Margarido, Livros do Brasil, Lisboa, s. d.

*Finnegans Wake*, I, 3 — Tradução de M. S. Lourenço, separata de *O Tempo e o Modo*, Lisboa, 1968.

*Ulisses* — Tradução de Antônio Houaiss, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1966.

### ARTIGOS SOBRE JAMES JOYCE EM PORTUGUÊS OU TRADUZIDOS

NUNO DE SAMPAYO. «O *Ulisses* de Joyce — Aspectos e Inovações», *Tempo Presente*, n.º 3, Julho de 1959, pp. 37-41.

SÉRGIO MILLIET. *De Ontem, de Hoje, de Sempre*, vol. I, Livraria Martins, S. Paulo, 1960, pp. 93-95.

VINTILA HORIA. «Na Esteira Irandesa e Universal de J. J.», *Viagens aos Centros da Terra*, Edit. Verbo, Lisboa, 1972, pp. 117-129.

VINTILA HORIA. «James Joyce ou a Retórica do Inconsciente», *Introdução à Literatura do Século XX*, Editora Arcádia, Lisboa, 1978.

## ÍNDICE

# conhecer

1. BORGES
   de Marcos R. Barnatán
2. JAMES JOYCE
   de José M.ª Valverde
3. THOMAS MANN
   de Eugenio Trías
4. MAX WEBER
   de Francisco Marsal

ULISSEIA